

# **UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA  
Departamento de Historia del Arte II (Moderno)



## **TESIS DOCTORAL**

### **El arco del Castelnuovo de Nápoles y su relación con la introducción del lenguaje renacentista en Castilla**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Isabel Sánchez Gil**

Director

Fernando Checa Cremades

**Madrid, 2014**





## **TESIS DOCTORAL**

### **EL ARCO DEL CASTELNUOVO DE NÁPOLES Y SU RELACIÓN CON LA INTRODUCCIÓN DEL LENGUAJE RENACENTISTA EN CASTILLA**

**Volumen I. Texto**

### **MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

Presentada por **Isabel Sánchez Gil**

Dirigida por el **Dr. Fernando Checa Cremades**

Defendida el 18 de junio de 2014  
Calificada de **Sobresaliente cum Laude**

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, desearía expresar mi gratitud al Doctor Fernando Checa Cremades, que me ha guiado y dirigido para llevar a cabo el presente trabajo. Durante los cuatro años que he invertido en la presente investigación, he tenido que distraerle de otros, seguramente mucho más interesantes e importantes, asuntos; interrupciones y distracciones que ha sobrellevado con gran cortesía y amabilidad. Agradezco también sus oportunísimas sugerencias, que han contribuido a que la tesis tenga el nivel de eficiencia y precisión que pretendía.

Igualmente, debo expresar mi agradecimiento a una serie de personas que luego enumeraré, pero cuyo número, aunque no excesivamente amplio, me ha sorprendido, por la disposición a colaborar, a informar y suministrar documentación a alguien desconocido, como era mi caso cuando me puse en contacto con ellos. Igualmente, a muchos responsables de instituciones eclesiásticas que me han permitido fotografiar sus recintos, o han remitido fotografías que les había solicitado. Por tal generosidad, les doy las gracias desde lo más profundo de mi corazón. Deseo, particularmente, mencionar a los siguientes:

- Al profesor Robert Baldwin, del Connecticut College, New London, CT (USA) y a su página web *A social history of art*,
- A La Biblioteca del Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Madrid,
- A D. Francisco Delgado de Hoyos, archivero-bibliotecario del Centro Español de Estudios Eclesiásticos, anejo a la Iglesia Nacional Española de Santiago y Montserrat, de Roma,
- A La Fondazione Napoli Novantanove, de Nápoles,
- A La Fundación Lázaro Galdiano y su Departamento de Prensa, así como a la revista Goya, que edita la Fundación y especialmente a su Secretario, don Carlos Saguar Quer,
- Al Doctor Diego Guidi, Responsable del Área de Patrimonio Artístico de la institución Opera della Primaziale Pisana, de Pisa,

- Al doctor Vladimir Gvozdanovic, (= Goss, V. P.), conferenciante y profesor en varias universidades norteamericanas y europeas,
- Al doctor Patrick Lenaghan, Conservador de Grabado y Fotografía de la Hispanic Society of America, N. York, (USA),
- Al Museo Boijmans Van Beuningen, de Rotterdam, y al personal encargado de su biblioteca,
- Al Museo de Santa Cruz de Toledo, a su director y el personal del mismo,
- A Los Sres. Pérez Arribas y Pérez Fernández, padre e hijo, por su amabilidad y generosidad en compartir información sobre Cogolludo y su Palacio,
- A la doctora Sally A. Struthers, de la Ohio State University,

Una mención especial deseo hacer a la biblioteca de nuestra Facultad y su directora, D<sup>a</sup> Isabel Carreira Delgado, así como a todas las personas que trabajan en ella, por su dedicación y amabilidad con los muchísimos alumnos que vamos allí a pedir de todo, y a la paciencia y el buen hacer con que nos atienden,

La presente tesis no hubiera podido ser realizada, de ninguna manera, sin el fabuloso apoyo de la herramienta INTERNET; merced a este medio de comunicación que pone el mundo a nuestro alcance, hemos podido acceder:

- A las revistas y fondos documentales que aparecen en los vínculos de la Biblioteca Complutense, además de a la propia Biblioteca,
- A los fondos documentales que se pueden encontrar en la web, y, en primer lugar, a *Archive.org* conectado con *Open Library*, de donde se pueden extraer, sin costo alguno, obras antiguas de todas clases.
- Nos gustaría, además de los dos ya mencionados, añadir varias revistas consultables sin problemas:

- Alemanas: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*,

- Italianas: *Archivio Storico per le Province Napoletane*, *Annali di Architettura*, Revista *Engramma*, *Dizionario Biografico degli Italiani* y *Enciclopedia Federiciana*, de la Enciclopedia Treccani,
- Españolas:
  - *Anales de Historia del Arte*,
  - *Archivo Español de Arqueología*,
  - Revista *Lemir*, de la Universidad de Valencia,
  - *Aragón en la Edad Media*
  - *Res Publica*, de la Universidad de Murcia,
  - La Biblioteca Nacional de Madrid, y la *Biblioteca Digital Hispánica* que mantiene en internet,
  - *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*,
  - *En la España Medieval*, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense,
  - *Espacio, Tiempo y Forma*, UNED-Madrid,
  - Fundación Ignacio Larramendi,
  - Biblioteca Gonzalo de Berceo ([vallenajerilla.com](http://vallenajerilla.com)),
  - **Dialnet**,
  - *Locus Amoenus*-RACO (Revistes Catalanes amb Accés Obert,
  - *Ars Longa*,
  - Butlletí de la Biblioteca de Catalunya,
  - *Miscelanea Medieval Murciana* (Universidad de Murcia),
  - *Revista de Literatura Medieval*, Universidad de Alcalá de Henares,
  - *Tirant, Butlletí informatiu i bibliogràfic*, Universidad de Valencia,
  - *Debats*, Institució Alfons el Magnanim, Valencia,
  - Boletín de la Real Academia de Buenas Letras, Barcelona,
  - Institución Príncipe de Viana, Gobierno de Navarra, Pamplona, y su revista *Príncipe de Viana*
  - La página *E-Excellence*, [www.liceus.com](http://www.liceus.com);
  - La revista *Norba 15*,
  - *Revista de Historia*, Universidad de Extremadura, Cáceres;
  - *Wad-al-Hayara*, Revista de Estudios de la Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana, Guadalajara,
- Francesas: la página *Persée*

- La página *Theoi.com*, creada y editada por Aaron J. Atsma, Auckland, Nueva Zelanda
- *The Latin Library* y su conjunto de enlaces: Lacus Curtius, The Rome Project, Forum Romanum, The Perseus Project, Encyclopedia Mythica, Katalog der Internetressourcen für die Klassische Philologie aus Berlin (Kirke), Rassegna degli strumenti informatici per lo studio dell'antichità classica, Resources for Classical and Medieval Studies (OCA), Electronic Resources for Classicists (Pantelia's List), Greek&Latin Classics Internet Resources (LOC), Diotima,
- Argentinas: Revista *Anclajes*, Universidad Nacional de La Pampa,

Posiblemente se me haya olvidado alguna de estas direcciones, ya que son muchas, pido disculpas y agradezco igualmente su colaboración.

Finalmente, a los miembros del Tribunal que han de juzgar la presente Tesis, a los que agradezco muy de veras que empleen su valioso tiempo en leerla y enjuiciarla.

# INDICE

**INTRODUCCIÓN. TESIS A DEMOSTRAR,** p. 20

**PRIMERA PARTE, EL CASTELNUOVO DE NAPOLES,** p.  
27

**1.- ALFONSO V DE ARAGON. SU ENTORNO Y SUS MOTIVACIONES** p. 27

**1. 1.- Introducción,** p. 27

**1. 2.- La formación y desarrollo de una mentalidad caballeresca,**  
p. 37

**1. 3.- La Orden de Caballería de la Jarra y el Grifo,** p. 39

**1. 4.- La Jarra y su significación en los modelos de la Roma  
clásica,** p. 46

**1. 5.- Los Grifos del Castelnuovo, antecedentes y significación,**  
p. 49

**2.- LOS EMBLEMAS DE ALFONSO DE ARAGÓN, UN TRASUNTO DE SUS  
LECTURAS JUVENILES Y SUS IDEAS ROMÁNTICO-CABALLERESCAS.** p.  
61

**2. 1.- Los emblemas de Alfonso V de Aragón y su ubicación en el  
Arco del Castelnuovo,** p. 61

**2. 2.- Lugares y fechas de aparición de los emblemas** p. 66

**2. 3.- Interpretación de los emblemas,** p. 70

2.3.1. La Espiga de Mijo, p. 70

2.3.2.El Nudo Gordiano, p. 74

2.3.3.El Sitial Peligroso y la mentalidad romántico-caballeresca, p. 76

2.3.4.El Libro Abierto: *Vir Sapiens Dominabitur Astris*, p. 82

### **3.- ALFONSO V EN SU MOMENTO ÁLGIDO: LA CONQUISTA DE NÁPOLES (1443). SU *WELTANSCHAUUNG* Y LA PLASMACIÓN DE ÉSTA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL ARCO DEL CASTELNUOVO, p. 86**

**3.1.- La utilización “integral” de modelos (temas, motivos y decoraciones) *all’antica*, y el desarrollo de la mentalidad renacentista entre artistas y comitentes, p. 86**

**3.2.- La plasmación de la visión del mundo de Alfonso en la construcción del Arco del Castelnuovo, p. 93**

**3.3.- Un arco triunfal a la romana indisolublemente unido a su contenido principal: el desfile victorioso de Alfonso el Magnánimo, p. 99**

3.3.1. El formato arquitectónico de Arco Triunfal a la romana (o *all’antica*), p. 100

3.3.2.- Referencias histórico-arquitectónicas y posibles influencias de otros monumentos que pudieron ser sus modelos, p. 103

3.3.2.1. La Puerta de Capua de Federico II, p. 103

3.3.2.2.- Los arcos triunfales de la Roma clásica. Su relación con el Arco del Castelnuovo. Estudio del Arco, p. 105

3.3.2.2 A.- La complicada morfología del Arco. Su cronología, p. 105

3.3.2.2 B.- El arco inferior y sus posibles modelos, p. 109

3.3.2.2 C.- Los problemas del arco superior, p. 112

**3.4.- El “Triunfo” en Roma y su influencia a lo largo de la historia posterior hasta la época de Alfonso V el Magnánimo, p. 118**

3.4.1.- El “Triunfo” en Roma. Introducción, p. 118

3.4.2. La confusión de rituales y ceremonias públicas en las épocas finales del Imperio y su continuidad en la Edad Media, p. 121

3.4.3.- Las fiestas medievales en Castilla y Aragón, p. 126

3.4.4.El desfile triunfal de Alfonso V el Magnánimo, p. 131

3.4.4.1. Las descripciones de los testigos y los eruditos, p. 132

3.4.4.2. Las cabalgatas de las distintas naciones. Las diferencias entre cronistas, p. 134

3.4.4.3. El recorrido de la cabalgata y su secuencia temporal, p. 138

#### **4 ESTUDIO ICONOGRÁFICO DEL DESFILE TRIUNFAL DEL ARCO DEL CASTELNUOVO, p. 143**

**4.1. La disposición general de la escena, p. 143**

**4.2.- Las diferentes escenas que componen el relieve, p. 144**

4.2.1.- El grupo de músicos a caballo y a pie, p. 145

4.2.2.- El personaje femenino que lleva de las riendas los caballos del carro del rey, p. 147

4.2.3.- El rey en su carro, p. 148

4.2.4.- El cortejo de nobles y notables, p. 156

4.2.5.- Comentarios generales, p. 159



## **5. ESTUDIO ICONOGRAFICO DE LOS RELIEVES LATERALES, p. 161**

### **5.1.- Los relieves laterales del arco triunfal. La imitación de los arcos de la Roma clásica. p. 161**

5.1.1.- Morfología, descripción y ubicación de los relieves laterales del Arco inferior, p. 161

5.1.2.- Estudio del relieve lateral derecho (entrando desde el exterior), p. 165

5.1.3.- El relieve lateral izquierdo (entrando desde el exterior), p. 171

5.1.4.- Los motivos decorativos y los edículos vacíos, p. 174

## **6.- ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE LOS ELEMENTOS DECORATIVOS DEL ARCO, p. 176**

### **6.1.- Las imágenes utilizadas en el Arco como elementos decorativos y su motivación, p. 176**

### **6.2.- Análisis de los diferentes motivos decorativos, agrupados por temáticas: en el Arco Inferior, p. 178**

6.2.1.- Los motivos vegetales, p. 178

6.2.1.1.- Palmetas (Anthemion) y Hojas de Palma, p. 180

6.2.1.2.- Guirnaldas, festones o encarpes, laureas, p. 187

6.2.1.3.- Los boteles de separación de las bandas, p. 192

6.2.1.4.- La decoración vegetal, *a candelieri*, en las lesenas de los estribos de los dos arcos, p. 195

6.2.1.5.- La decoración vegetal inserta en los casetones octogonales o cuadrados de los intradoses de los arcos, p. 196

6.2.1.6.- Otros motivos vegetales que no corresponden con plantas conocidas. Los Grutescos, p. 196

6.2.2.- La temática de los *putti* y los ángeles, una mezcla difícil de deslindar, p. 208

6.2.2.1.- Los *putti*: descripción de sus representaciones en el Arco, p. 208

6.2.2.2.- Los significados de los *putti*, en la época clásica y sus vinculaciones con el siglo XV, p. 212

6.2.2.3.- La reaparición de los *putti* en el Renacimiento: Donatello, p. 223

6.2.2.4.- Los planteamientos de los artistas renacentistas, p. 228

6.2.2.5.- Ángeles y *putti*, conceptos confusos y mezclados en los principios del Renacimiento; su plasmación en el Arco del Castelnuovo, p. 233

6.2.3.- Los motivos marinos, p. 243

6.2.3.1. Su ubicación en el Arco, p. 244

6.2.3.2. La relación entre la Ultratumba y el Mar. Las antiguas creencias del “complejo religioso helénico” y los orígenes mitológicos de Nápoles, p. 247

6.2.3.3. Estudio de la iconografía de los motivos marinos del Arco, p. 249

6.2.3.3 A.- La cabeza del *putto* entre dos delfines, p. 249

6.2.3.3 B.- El *putto*-tritón-arquero cabalgado por una nereida, p. 250

6.2.3.3 C.- Los frisos de temática marina: mascarones, amercillos, tritones y nereidas, delfines, p. 256

6.2.3.3 D.- Los motivos marinos de las “albanegas” de los tímpanos, p. 266

#### 6.2.4.- Las escenas y figuras mitológicas, p. 268

##### 6.2.4.1- Estudio de la iconografía de estos motivos, p. 270

6.2.4.1 A.- Los dos mascarones labrados en los soportes de los estribos del Arco, p. 270

6.2.4.1 B.- Las Cornucopias del Arco, p. 274

6.2.4.1 C.- El mascarón con aspecto de deidad de la naturaleza y la Gorgona Medusa, p. 279

6.2.4.1 D.- El *putto* en un carro tirado por serpientes, p. 283

6.2.4.1 E.- Los *spolia* del estribo izquierdo del Arco, p. 284

6.2.4.1 F.- Clípeo o medalla, rodeado por una láurea, p. 286

6.2.4.1 G.- Las escenas en los dos lunetos del resalte frontal izquierdo del arquitrabe, p. 289

#### 6.2.5.- El protagonismo de Hércules en la decoración del Arco del Castelnuovo, p. 293

6.2.5.1.- Las representaciones del héroe en el Castelnuovo, p. 294

6.2.5.2.- Otras representaciones en el Arco que podrían aludir a Hércules: su interpretación, p. 299

6.2.5.3.- El uso, por Alfonso el Magnánimo, de la figura de Hércules en la decoración del Arco, p. 304

#### 6.2.6.- Otros Motivos decorativos en el Arco Inferior y en otros segmentos del Arco, p. 308

6.2.6.1.- Las inscripciones en los dos arquitrabes, p. 309

6.2.6.2.- Las cuatro cornisas de Arco, p. 312

6.2.6.3.- El friso decorativo del desfile triunfal, p. 314

6.2.6.3 A. Los tímpanos con representaciones de bustos femeninos, p. 314

6.2.6.3 B. Las dobles volutas que enmarcan los Escudos de los Cuatro Palos, p. 318

6.2.7.- Las decoraciones de los elementos portantes (plintos, columnas, capiteles, etc., p. 320

6.2.7.1.- Los plintos: descripción, p. 320

6.2.7.2.- Las columnas y sus capiteles, p. 321

6.2.7.2 A En el Arco Inferior, p. 321

6.2.7.2 B En el Arco Superior, p. 323

6.2.8.- Las Victorias en las enjutas del arco superior y otras figuras similares en el Arco, p. 326

6.2.8.1.- La significación de la Victoria en la Roma clásica p. 326

6.2.8.2.- La iconografía de la Victoria en la Roma clásica y su derivación en el Arco superior del Castelnuovo p. 328

6.2.8.3.- Otras figuras aladas del Arco que muestran una iconografía similar p. 331

6.2.9.- Las Virtudes en el arco superior p. 335

6.2.9.1.- La consideración político-cultural de las Virtudes en la Edad Media p. 335

6.2.9.2.- Las Virtudes en el Arco del Castelnuovo. Su intencionalidad e iconografía, p. 344

6.2.10.- Las figuras de los Ríos y las estatuas de la parte alta del Arco p. 351

6.2.10.1.- Los Ríos del ático p. 351

6.2.10.2.- Las estatuas de la parte alta del Arco p. 356

**7.- CONCLUSIONES DE LA PRIMERA PARTE,** p. 363

**APENDICE a la PRIMERA PARTE.- La portada de la Capilla Palatina en el gran patio del Castelnuovo de Nápoles,** p. 375

## **SEGUNDA PARTE.- LA INTRODUCCIÓN DEL LENGUAJE RENACENTISTA EN CASTILLA, LOS MENDOZA**

**8.- LA RELACIÓN DE LOS MENDOZA CON LOS TRASTÁMARA ARAGONESES HASTA 1486,** p. 378

**8.1.- 1412. El Señor de Hita y Buitrago en el séquito castellano que acompañó a Don Fernando de Antequera como nuevo rey de Aragón,** p. 378

**8.2.- Las relaciones de don Íñigo López de Mendoza con los Trastámara aragoneses,** p. 381

**8.3.- Los viajes a Italia del primer Conde de Tendilla,** p. 385

## **9.- EL VIAJE A ITALIA DE DON ÍÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA, SEGUNDO CONDE DE TENDILLA, p. 388**

**9.1. El viaje a Italia del segundo Conde de Tendilla. La situación en Italia en la década de los ochenta del siglo XV, p. 388**

**9.2. El Conde de Tendilla y el cumplimiento de los objetivos políticos para los que fue nombrado embajador, p. 391**

**9.3. Los otros encargos del Conde de Tendilla en Italia, p. 395**

**9.4. Las impresiones e ideas sobre arquitectura y sobre asuntos artísticos en general que pudo adquirir el Conde de Tendilla durante su visita: Florencia, Roma y Nápoles, p. 398**

9.4.1.- Florencia, p. 399

9.4.1.1.- El monumento sepulcral de Leonardo Bruni y sus desarrollos posteriores, p. 399

9.4.1.2.- Santa Maria Novella, p. 400

9.4.2.- Roma, p. 401

9.4.2.1.- Edificios en Roma que pudieron proporcionar modelos a don Íñigo, p. 401

9.4.2.1 A.- La iglesia de Santiago de los Españoles, p. 401

9.4.2.1B.- Santa Maria del Popolo, p. 408

9.4.2.1.C.- Sant'Agostino, p. 412

9.4.2.2.- Monumentos funerarios en Roma que pudieron proporcionar modelos a don Íñigo. Las columnas decoradas, p. 413

9.4.2.2A.- El monumento sepulcral de Paulo II en el Vaticano, p. 413

9.4.2.2 B.- El monumento sepulcral del Cardenal Giacomo Venieri en la Basílica de San Clemente de Roma, p. 415

9.4.3.- Nápoles, p. 417

9.4.3.1.- El arco interior del Castelnuovo, que cierra la entrada al gran patio, p. 418

9.4.3.1 A. Descripción, p. 419

9.4.3.1 B. Comentario, p. 422

9.4.3.2.- La Puerta Capuana, p. 424

9.4.3.3.- La "Porta Roveresca" de la Abadía de Grottaferrata, p. 425

## **10.- LAS OBRAS DE LA FAMILIA MENDOZA Y LA INTRODUCCIÓN DEL LENGUAJE RENACENTISTA EN CASTILLA,** p. 428

**10.1. Los motivos decorativos,** p. 428

**10.2.- Obras donde aparecen estos motivos y fechas de su realización,** p. 430

10.2.1.- Obras del primer momento, donde aparecen estos motivos y fechas de su realización, p. 431

10.2.2.- Las obras Mendoza del segundo momento y su consideración como "Grupo de Edificios", p. 435

**10.3.- La cronología de las Obras Mendoza,** p. 437

10.3.1.- El Colegio de Santa Cruz de Valladolid.- Fundación del Cardenal Mendoza, p. 437

10.3.2.- El Palacio de Cogolludo. Erigido por Don Luis de la Cerda, Duque de Medinaceli, p. 439

10.3.3.- El Convento de San Antonio de Mondéjar. Fundación del segundo Conde de Tendilla, p. 441

10.3.4.- El Palacio de Don Antonio de Mendoza en Guadalajara, p. 442

10.3.5.- La Tumba del Cardenal Mendoza en el Presbiterio de la Catedral de Toledo, p. 444

10.3.6.- El sepulcro del Cardenal Don Diego Hurtado de Mendoza, Arzobispo de Sevilla, fallecido en 1502, en la Catedral hispalense, p. 446

10.3.7.- El Castillo-Palacio de La Calahorra, Granada, p. 447

10.3.8.- El Hospital de Santa Cruz de Toledo. Fundación del Cardenal Mendoza, p. 450

10.3.9.- Otras obras relacionadas con los Mendoza, p. 451

10.3.9.1.- Las actividades del Conde de Tendilla en la Capilla Real de Granada y en la Lonja anexa, p. 452

11.3.9.2.- Los motivos decorativos de la tradición familiar Mendoza en la catedral de Sigüenza, p. 453



10.3.9.3.- el Monasterio de San Bartolomé de Lupiana, p. 454

10.3.9.4.- La iglesia del Convento de la Piedad, de Guadalajara, p. 454

10.3.9.5.- Cronología de las obras Mendoza como introductoras del lenguaje renacentista en Castilla, p. 455

## **11.- ESTUDIO PORMENORIZADO DE LAS OBRAS DE LA FAMILIA MENDOZA, p. 456**

### **11.1. Introducción, p. 456**

### **11.2. Estudio iconográfico de las obras Mendoza, p. 459**

11.2.1.- El Colegio de Santa Cruz de Valladolid, fundación del Cardenal Mendoza (1486-1491), p. 459

11.2.1.1 Generalidades, p. 459

11.2.1.2 álysis de los elementos iconográficamente más interesantes, en el paño central, que aparecerán reiteradamente en las obras Mendoza, p. 462

11.2.1.2 A. El formato del paño central, p. 462

11.2.1.2 B. La decoración de los elementos del paño central, p. 464

El cuerpo bajo. La Portada, p. 464

Los "elementos portantes", p. 464

*Las columnas*, p. 465

*Las pilastras*, p. 466

*Los capiteles*, p. 466

El tímpano semicircular con las efigies del Cardenal y Santa Elena, p. 468

*El entablamento*, p. 468

*El arco, la semiluneta y sus arquivoltas. Los flameros*, p. 470

*La semiluneta*, p. 470

*La arquivolta*, p. 471

*Los flameros*, p. 473

*Los sillares almohadillados*, p. 475

El cuerpo alto, p. 476

La cornisa, p. 478

### 11.2.2.- El Palacio de Cogolludo. Erigido por Don Luis de la Cerda, Duque de Medinaceli (1490-1492/3), p. 481

11.2.2.1. Las circunstancias de su edificación, p. 481

11.2.2.2. Análisis de los elementos iconográficamente más interesantes, que aparecerán reiteradamente en las obras Mendoza, p. 483

11.2.2.2 A. La fachada, p. 483

El cuerpo bajo. La portada, p. 483

*El almohadillado*, p. 483

*Los "elementos portantes"*, p. 484

*El arquivolta*, p. 486

*El vano y su marco*, p. 486

El cuerpo alto, p. 489

*La semiluneta con el escudo del duque*, p. 489

La cornisa y el pretil de piedra que la corona, p. 492

### 11.2.3.- El Convento de San Antonio de Mondéjar, p. 496

11.2.3.1.- Descripción del edificio (sus restos) en la actualidad, p. 496

11.2.3.2.- Análisis de los elementos iconográficamente más interesantes, p. 499

11.2.3.2 A. La fachada y la portada. Descripción de su estado actual, p. 499

*El marco lateral a base de columnas y flameros*, p. 499

*Las arquivoltas que enmarcan el vano y la semiluneta sobre el arquitrabe*, p. 501

11.2.3.2 B. La fachada y la portada. Estudio de su iconografía, p. 504

*Las columnas*, p. 504

*Los capiteles*, p. 505

*El entablamento y su friso*, p. 506

*Los flameros*, p. 507

*La Virgen sedente de la semiluneta*, p. 508

*El tímpano sobre la semiluneta*, p. 510

11.2.3.2 C. Estudio iconográfico de los restos del testero, p. 511

11.2.4.- El Palacio de Don Antonio de Mendoza en Guadalajara, p. 514

11.2.4.1.- La portada, p. 515

*El formato de la portada y sus posibles fuentes*, p. 515

*Los motivos decorativos de la portada y sus posibles fuentes*, p. 517

*El entablamento*, p. 517

*Las pilastras*, p. 519

11.2.4.2.- Los "capiteles alcarreños", p. 529

11.2.4.2 A.- Los originales italianos, p. 530

11.2.4.2 B.- Los capiteles Mendoza, p. 532

*En el palacio de Cogolludo*, p. 532

*En el Colegio de Valladolid, p. 532*

*En San Antonio de Mondéjar, p. 533*

*En el palacio de don Antonio, p. 533*

11.2.4.3.- Otros elementos decorativos en el palacio de don Antonio de Mendoza, p. 538

11.2.4.4.- Comentarios finales, p. 539

11.2.5.- La Tumba del Cardenal Mendoza en el Presbiterio de la Catedral de Toledo, p. 541

11.2.5.1.- La accidentada historia de su construcción, p. 542

11.2.5.2.- Descripción del monumento funerario, p. 545

11.2.5.3.- Análisis iconográfico de cada una de sus partes, p. 548

11.2.5.3 A.- El haz que mira al Presbiterio, p. 548

*El arco inferior, p. 548*

Los capiteles, p. 548

Las pilastras, p. 549

Las calles laterales, p. 550

La calle central, p. 551

El friso de los delfines, p. 552

*El arco superior, p. 553*

Las volutas dobles, p. 553

El arco que alberga el sarcófago, p. 554

11.2.5.3 B.- El haz que mira al comienzo de la girola, p. 556

*El arco inferior, p. 556*

Los capiteles, p. 556

Las pilastras, p. 556

Las calles laterales, p. 557

La calle central y el altar dedicado a la Santa Cruz, p. 557

*El arco superior*, p. 559

11.2.5.4.- Comentarios finales, p. 560

11.2.6.- El sepulcro del Cardenal Don Diego Hurtado de Mendoza, Arzobispo de Sevilla, p. 563

11.2.6.1.- La decisión. El formato. El origen, p. 563

11.2.6.2.- Descripción del monumento, p. 565

11.2.6.3.- Análisis iconográfico de los motivos decorativos en el sepulcro, p. 567

*Las arquivoltas sobre la hornacina*, p. 569

*El entablamento*, p. 571

*Las columnas decoradas y sus capiteles*, p. 571

*El sarcófago*, p. 572

*Las escenas sobre el sarcófago*, p. 574

*El basamento o zócalo y las Virtudes*, p. 576

*El epitafio*, p. 577

*Las "nuevas" decoraciones en el basamento*, p. 577

*El coronamiento de flameros y querubines*, p. 579

11.2.6.4.- Comentarios finales, p. 579

11.2.7.- El Castillo-Palacio de La Calahorra, Granada, p. 583

11.2.7.1.- El problema de la datación de la llegada a España del Codex Escorialensis, p. 583

11.2.7.2.- El patio y su morfología. Descripción, p. 586

11.2.7.2 A.- Las columnas y los capiteles, p. 589

11.2.7.2 B.- Las inscripciones en los frisos bajo la cornisa, p. 590

11.2.7.3.- Estudio iconográfico de los capiteles, capiteles-ménsula, portadas, ventanas y chimeneas en el patio del castillo de La Calahorra, p. 591

11.2.7.3 A.- La planta baja, p. 591

*Las arquerías*, p. 591

*Los capiteles*, p. 592

*Los capiteles-ménsula*, p. 593

*Los enmarcamientos de las puertas y ventanas de la planta inferior*, p. 594

Las cuatro pandas a los cuatro puntos cardinales, p. 594

*Las dos ventanas de la planta baja, panda sur*, p. 595

*La puerta de la planta baja, sur*, p. 595

*La gran ventana decorada de la planta baja, oeste, izquierda*, p. 596

*La puerta bajo la escalera, planta baja, oeste*, p. 598

*La gran ventana decorada de la planta baja, oeste, derecha*, p. 598

*La puerta de acceso desde el exterior, planta baja, norte*, p. 599

*La puerta de la planta baja, este*, p. 601

11.2.7.3 B.- La puerta en el rellano de la escalera, a medio camino entre la planta baja y la superior, p. 604

11.2.7.3 C.- La planta superior, p. 604

*Las arquerías*, p. 604

*Capiteles, columnas y pedestales. Capiteles-ménsula*, p. 606

*Los enmarcamientos de las puertas y ventanas de la planta superior*, p. 606

*Las dos ventanas de la planta superior, sur*, p. 607

*El Salón de Justicia, planta superior, sur, p. 607*

*La ventana a la derecha del Salón de justicia, planta superior, sur, p. 609*

*El Salón de Occidente, planta superior Oeste, p. 610*

*La puerta decorada de la panda norte, planta superior, p. 612*

*La pequeña puerta adintelada de la planta superior Este, p. 614*

*La ventana con arquivolta de la planta superior Este, p. 614*

*El Salón de los Marqueses, panda Este, planta superior, p. 614*

11.2.7.4.- Comentario sobre las imágenes decorativas en La Calahorra y su relación con el Codex Escorialensis y con las obras Mendoza anteriores o contemporáneas, p. 621

#### 11.2.8.- El Hospital de Santa Cruz, Toledo, p. 626

11.2.8.1.- Análisis iconográfico de los elementos decorativos de la fachada y del claustro noble, p. 628

11.2.8.1 A.- La fachada: la portada y su formato, p. 628

11.2.8.1 B.- La fachada. Análisis iconográfico de los elementos de la portada, p. 628

El cuerpo inferior, p. 628

*Las columnas y sus capiteles, p. 630*

*El entablamento sobre las columnas, p. 631*

*Las arquivoltas sobre el entablamento, p. 632*

El cuerpo superior, p. 635

11.2.8.2.- Los elementos decorativos de los vanos a ambos lados de la portada, p. 637

11.2.8.3.- Los demás elementos decorativos de la fachada. Los enmarcamientos de los vanos, los escudos, la cornisa, p. 639

11.2.8.4.- El claustro , p. 641

11.2.9.- Otras obras de los Mendoza o relacionadas con la familia que no hemos incluido en el presente estudio, p. 643

11.2.9.1.- La intervención del Conde de Tendilla en la Capilla Real y su consecuencia en la Lonja de Granada, p. 643

11.2.9.2.- Los motivos decorativos de la tradición familiar Mendoza en la catedral de Sigüenza, p. 646

11.2.9.3.- el Monasterio de San Bartolomé de Lupiana, p. 648

11.2.9.4.- La iglesia del Convento de la Piedad, de Guadalajara, p. 649

**12.- CONCLUSIONES DE LA SEGUNDA PARTE, p. 651**

**13.- BIBLIOGRAFÍA, p. 664**

14.- Resumen en inglés (de acuerdo con "Guía de Trámites para la defensa de la tesis doctoral", Secretaría de Estudiantes, Facultad de Geografía e Historia, 29 de enero de 2014), p. 701.



## PROLOGO

La tesis que presentamos a la consideración del Tribunal es una tesis eminentemente **visual**: su texto no sería comprensible sin las imágenes que le acompañan.

Cuando se inició el trabajo que ahora se expone, el detonante del mismo fueron algunos de los modelos utilizados por los Mendoza en varias de sus obras más características: en primer lugar, la singular postura del Doncel de Sigüenza, célebre escultura vinculada con esta familia sobre la que se realizó el primer ensayo sin trajes para la presente tesis. Pero, además, los dos grifos que guardan la puerta del Palacio del Infantado, la gran cornucopia sobre la que se sienta la Madonna con el Niño en los restos aún visibles del convento de San Antonio de Mondéjar, o las tres grandes palmetas que son la decoración más llamativa de la portada del Palacio de Cogolludo.

Al igual que nos enseñaban en nuestros primeros fundamentos de filosofía, el origen de este trabajo fue el asombro: ¿quién, por qué, con qué medios... habían llegado tales modelos a manos de los Mendoza, y cuál fue la causa de su utilización?

Y estas preguntas se conjuntaban con otra cuestión que siempre ha sido de gran interés para quien suscribe: el papel de la decoración, y la poca atención que, en general, se presta por los estudiosos a los enmarcamientos que siempre, siempre, se hallan en torno a cualquier obra de arte. Lo normal es que, en las reproducciones fotográficas de los mismos, o en las más antiguas: los dibujos, siempre se tome el motivo principal, no siendo fácil, a no ser que se vaya a ver a obra in situ, poder contemplarla tal cual se concibió por el artista que la realizó y que, en la práctica totalidad de los casos, la rodeó de un marco que la estabilizaba, resaltaba y embellecía.

Ambos planteamientos son los que se han puesto en ejecución para llevar a cabo el presente trabajo: el estudio de los modelos, su proveniencia, su significación para quienes los usaron, así como la forma en que se presentaron a los ojos de quienes iban a verlos, con los enmarcamientos que les proporcionaron sus autores y que, a su vez, tenían una procedencia, en muchos casos antiquísima.

Todo ello ha producido un ejemplar que consta de dos volúmenes: el primero, que contiene el texto, y el segundo, el más importante y básico de la tesis, el que incluye las imágenes sin las cuales aquél es incomprensible. Para un manejo más fácil de ambos volúmenes, que han de leerse al mismo tiempo, hemos creído que el mejor sistema es presentar el texto en soporte papel y, junto a él, un pen-drive en el que se contenga el segundo volumen, de imágenes a todo color, cuya contemplación es mucho más fácil, agradable y precisa, en la pantalla de un ordenador.

Finalmente, dos precisiones necesarias:

- Las imágenes seleccionadas provienen, en un ochenta por ciento, de fotografías propias, trabajadas para destacar los aspectos que se pretendía dejar patentes. Ello ha supuesto una gran cantidad de viajes a los lugares donde se encuentran las obras. Deseamos poner de relieve que este trabajo nos ha supuesto grandes satisfacciones viajeras.
- Hemos procurado, a no ser que considerásemos necesario reproducir el original en su propio idioma, traducir al español cada uno de los textos que hemos traído a la atención del futuro lector, en la creencia de que alguno de los idiomas que hemos manejado, como el alemán, no es de uso frecuente en nuestro país; y que siempre resulta más fácil y rápido enfrentar un texto en el propio idioma. La autoridad de la traducción nos la presta el hecho de pertenecer a uno de los Cuerpos de la Administración que tenía como misión y objetivo principal el trabajo en el

extranjero, de donde los rigurosos exámenes que tuvimos que sobrellevar para acceder a éste, y, por ende, el conocimiento profundo de los idiomas en que se hallan los textos que hemos manejado.

## **ADVERTENCIA PREVIA**

La tesis que presentamos se refiere, exclusivamente, a la iconografía de las obras Mendoza, que aparece por primera vez en Castilla de su mano, y que procede de los modelos y motivos decorativos que Don Íñigo López de Mendoza, segundo Conde de Tendilla, trajo consigo a su vuelta del viaje a Italia que realizó por encargo de Fernando el Católico, y que obtuvo a partir de modelos utilizados en las recientes obras realizadas en Nápoles (Arco del Castelnuovo y Arco de la Puerta de Capua), y de las que se estaban realizando, en aquellos momentos, en las dos ciudades donde existe constancia de su visita: Florencia y Roma.

No hemos querido entrar en la atribución de las obras y motivos a las diferentes manos que realizaron tales obras, sobre todo, en lo que se refiere al Arco del Castelnuovo, a causa de los numerosos artistas que participaron en su elaboración, porque no se refiere a las finalidades de nuestra tesis.

Es nuestra intención estudiar, en la forma más precisa que nos sea posible, las iconografías que inspiraron aquellas obras y motivos decorativos, así como su significación tanto para los hombres de la época, como para los comitentes que decidieron su utilización.

## INTRODUCCIÓN Y TESIS A DEMOSTRAR.

### I.

La utilización, en la Italia del final de la Edad Media, de las formas artísticas usadas en la Roma clásica se ha tratado prácticamente desde todos los ángulos desde que comenzó la historia del arte (en realidad, como dicen Checa y Nieto, es precisamente el estudio del Renacimiento, con todo lo que implica de su procedencia de la Roma eterna, lo que dio origen a la disciplina del mismo nombre<sup>1</sup>).

El estudio de aquellas formas artísticas ha dado lugar a un “desglose” histórico de los distintos “renacimientos”, con el fin de analizar las diversas ocasiones en que los artistas se han dirigido a la Roma antigua y su antecedente, la Grecia anterior y contemporánea de ésta (Antigüedad Clásica es el término utilizado para englobar este periodo) en busca de modelos, o bien de referentes de prestigio, o con ambas motivaciones a la vez<sup>2</sup>, hasta el momento en que se produce el verdadero Renacimiento (según la terminología actual) en Italia, aproximadamente desde 1400 en adelante<sup>3</sup>.

En el largo periodo que transcurre entre los siglos VI al XV, y en cada uno de estos “renacimientos”, también es posible observar el hecho de la persistencia iconográfica, que ya apuntaba Löwy<sup>4</sup>, quien abrió la puerta al análisis de la

---

<sup>1</sup> Nieto Alcaide, V., Checa Cremades, F., *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, p. 13, Ediciones Itsmo, Madrid, 3ª edición, 1985.

<sup>2</sup> Por todos, citamos a Panofsky, E., “Renaissance and renaissances”, artículo publicado junto con otros de la misma temática en *Renaissance and renaissances in Western Art*, Almqvist & Wiksells, Gebers Forlag AB, Estocolmo, 1960.

<sup>3</sup> Aunque, por ejemplo, Greenhalgh afirma que la primera obra clásica del periodo Renacentista es el púlpito del Baptisterio de Pisa de Nicola Pisano, firmado y fechado por éste en 1260. Véase Greenhalgh, M., *The classical tradition in art*, pp. 19 y 69, Gerald Duckworth & Co. Ltd., London, 1978.

<sup>4</sup> Löwy, E., “Typenwandernung” y “Typenwandernung II”, en *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts*, XII, 1909, pp. 243-304., y *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts*, XIV, 1911, pp. 1-31.

obra de arte desde este punto de vista, al establecer que los artistas, desde la más remota antigüedad, han venido repitiendo con frecuencia un mismo esquema (siempre que fuera factible y posible), o reinterpretándolo a partir de los planteamientos ideológicos de cada época, en el momento de proponerse la ejecución de una obra concreta y utilizando los recursos del taller en el que desempeñaran su actividad (cuadernos de modelos, monedas, estatuillas, gemas, etc...), recursos que servían de pauta para la realización de sus trabajos.

Estas reiteraciones se han venido produciendo, y no sólo durante los “renacimientos” de los que los estudios de Panofsky son paradigmáticos, sino también prácticamente en todas las épocas posteriores al hundimiento del Imperio, como continuidad de los modelos procedentes de aquél, que los había expandido a lo largo de toda su extensión geográfica.

El objeto del presente trabajo es indagar de dónde procedían los primeros modelos que se utilizaron en Castilla procedentes de la Italia, ya renacentista, del Quattrocento, por qué vía llegaron a nuestro país y, si fuera posible dilucidarlo, quién los trajo.

## **II**

La indagación en que queremos basar nuestra tesis se refiere a los modelos italianos que llegaron de la mano de la familia Mendoza a la Castilla del siglo XV, ya que a esta poderosa familia se ha atribuido, prácticamente por todos los estudiosos del tema, dicha introducción: lo cierto es que no existe noticia de la utilización en Castilla de modelos procedentes del Quattrocento italiano, de

forma consistente, antes de 1491: fecha de finalización de las obras del Colegio de Santa Cruz de Valladolid<sup>5</sup>.

Esta teoría de la llegada a Castilla de los modelos renacentistas italianos por obra de los Mendoza, iniciada, a principios del pasado siglo, por Tormo, Gómez-Moreno y Lampérez<sup>6</sup>, no ha sido discutida ni revocada por los tratadistas ni estudiosos posteriores que se han ocupado del tema.

La característica específica de esta introducción de modelos italianos por los Mendoza, tampoco discutida ni rechazada desde aquellos inicios del siglo XX, es el hecho de que dichos modelos italianos fueron, en un principio, simples motivos decorativos sobrepuestos a edificios góticos, o, como en el caso del Palacio de Cogolludo, edificios que importaban no sólo un modelo arquitectónico y una mentalidad urbanística renacentista, sino también unos modelos decorativos cuyos elementos más importantes y definitorios son los aportados, tras su viaje a Italia, por el Mendoza (o quizá los Mendozas) que tenía claro que la imagen pública humanista que dicha familia venía queriendo ofrecer, ya desde mediados del siglo<sup>7</sup>, se lograría utilizando modelos arquitectónico-decorativos procedentes de Italia, y reclamando, a partir de esta actividad constructivo-decorativa de su familia, un prestigio basado en su relación directa con la potencia y majestad de la Roma Imperial y un plano de

---

<sup>5</sup> Si se exceptúan algunas obras previas, (aunque todas ellas en el Reino de Aragón, no en el de Castilla) como las pinturas de Francesco Pagano y Paolo de San Leocadio, en la catedral de Valencia, cuyo contrato data de 1470, o alguna otra de Paolo de San Leocadio que vino a Valencia por encargo del Cardenal Borja en 1472, la más temprana de las cuales data de 1475, y a las que consideramos un caso aislado, no significativo en este contexto. En el epígrafe correspondiente nos referiremos también a otras obras Mendoza anteriores a 1486 que muestran modelos italianos, aunque no de forma consistente y sistemática en su utilización.

<sup>6</sup> Gómez-Moreno Martínez, M., "Hacia Lorenzo Vázquez. Sobre el Renacimiento en Castilla, I". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1925. La edición que manejamos es la del Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, 1991; Lampérez y Romea, V., "El Castillo de la Calahorra, Granada", *B.S.E.E.*, XX, 1914; *La arquitectura civil española de los ss. XV y XVI*, 3 vols. 1922, Madrid; *Historia de la arquitectura cristiana española*, 3 vols., 1930, Madrid; Tormo y Monzó, E., "El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza del siglo XV", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXV (1917), XXV (1917) y XXVI (1918).

<sup>7</sup> Entre las figuras más importantes es preciso mencionar al Marqués de Santillana, aunque no fue el único en el panorama histórico castellano de mediados del siglo XV.

igualdad con los magnates italianos del momento, aprovechando la oleada de conocimiento humanista que supuso el cambio epistemológico por el que la Edad Media transitaba, en aquellos momentos, hacia la Edad Moderna. Todo ello, sin embargo, utilizando igualmente la decoración gótica, en ese fascinante sincretismo que hace del siglo XV uno de los más interesantes de la historia del arte.

Deseamos establecer, en esta Introducción, que el presente trabajo versará, muy específicamente, sobre los modelos utilizados por los Mendoza, y, por ende, la localización de su procedencia italiana, su significado y motivación, así como sobre los posibles vínculos con los referentes políticos, en España y en Italia, que propiciaron la consecución de los mismos. Para tal finalidad, estudiaremos minuciosamente los que aparecen en los edificios Mendoza, que se tienen por los primeros ejemplos renacentistas que surgen en la Castilla de finales del siglo XV, comparándolos con los que, creemos, son sus modelos originales italianos.

El desarrollo de este planteamiento supondrá el estudio, por una parte, de los significados atribuidos a tales motivos decorativos en las fechas en que fueron usados: la *weltanschauung* que presidió su uso por parte de los comitentes en Italia (en la medida que nos sea posible bucear en la mentalidad de aquellos humanistas y artistas) y, por ende, su adopción por parte de los Mendoza españoles, que los vieron y consideraron que utilizar aquéllos era la mejor política artística del momento y la que más convenía al prestigio de la familia. Por otra parte, enmarcar, desde el punto de vista histórico-artístico, los orígenes de los mismos, es decir, los comitentes que los eligieron, sus intereses concretos en este período y las relaciones de éstos con la familia Mendoza.

Al respecto, y puesto que se trata en su mayor parte de motivos decorativos, recordar el valor de la decoración como lenguaje: "...subrayar...la gran variedad de significados que informan el concepto de decoración y la incertidumbre y desdibujamiento de los confines que los separan, permite comprender que el



verdadero valor de la “decoración” no reside en el hecho de que ésta pueda concebirse como la superestructura añadida a una estructura, sino como un orden impuesto a un no orden, o mejor, como un discurso impuesto (no “añadido”) a un no discurso. Ello equivale a decir que la “decoración”, con todo lo que se relaciona con este término, es solo información o, si se prefiere, voluntaria y consciente representación y comunicación; en definitiva, articulación de lenguaje.... “decoración” quiere decir discurso y lenguaje en acción... el eterno problema reside en reconocer el contenido informativo del discurso o, al menos, en individualizar sus sugerencias”<sup>8</sup>.

Deseamos, igualmente, establecer que la finalidad del presente trabajo es mostrar la estrecha relación existente entre los Mendoza y los Trastámara aragoneses, y, en concreto, desde el momento en que Alfonso V de Trastámara, el Magnánimo, conquista el Reino de Nápoles, relación que tuvo como resultado para nuestra historia del arte que los primeros adoptasen las formas artísticas de la Italia renacentista, y, en concreto, las utilizadas en el Arco del Castelnuovo que mandó erigir el Magnánimo, así como las introducidas posteriormente en el mismo por su hijo Ferrante, además de las que se estaban utilizando en la Roma de la década de 1480-90.

Asimismo, que estos modelos (o una parte muy importante de ellos) fueron transportados a Castilla por el segundo Conde de Tendilla (el apodado “Gran Tendilla” por muchos historiadores del arte) a su vuelta a España en 1487, regreso triunfal que tuvo una gran influencia en la posterior política europea de los Reyes Católicos y sus descendientes, ya que la paz de 1486 constituye la raíz de la hegemonía española en Italia<sup>9</sup>.

Respecto de esta última cuestión, fundamental para nuestra tesis, intentaremos mostrar que la coincidencia de fechas entre el inicio de las primeras obras Mendoza donde se utilizaron sistemáticamente modelos traídos de Italia, y el retorno del segundo Conde de Tendilla a España, en 1487, no es algo casual,

---

<sup>8</sup> Maltese, C., “Prefacio”, pp. 9-12, en Müller Profumo, L., *El ornamento icónico y la arquitectura. 1400-1600*, Ed. Cátedra, Madrid, 1985. El subrayado es nuestro.

<sup>9</sup> Suarez Fernández, L., *Los Reyes Católicos. El tiempo de la guerra de Granada*, pp. 186-87, Ediciones Rialp, Madrid, 1989.

sino el fundamento concreto de toda la línea sistemática de utilización de elementos decorativo-constructivos por los Mendoza, y que fue el segundo Conde de Tendilla quien, con toda probabilidad, arribó a nuestro país trayendo uno o varios cuadernos de modelos cuyo remanente actual es el denominado Codex Escorialensis (que pudo ser posteriormente incrementado con más aportaciones de otros Mendozas, pero cuyo formato primigenio tuvo que estar compuesto, como se ha dicho, por uno o varios cuadernos de modelos, quizá juntamente con dibujos sueltos, que don Íñigo trajo a Castilla, y cuyo depositario, a efectos prácticos y en los primeros momentos, fue Lorenzo Vázquez de Segovia<sup>10</sup>, modelos que pasaron de mano en mano dentro de la familia Mendoza, permitiendo su utilización en los edificios que, en el momento oportuno, relacionaremos).

Finalmente, intentaremos demostrar que una parte sustancial de dicho/s cuaderno/s de modelos fue comprada, o recibida como obsequio, por el Gran Tendilla, bien en Nápoles (a donde posiblemente viajó en secreto durante sus negociaciones con Ferrante que terminaron en la Concordia de 1486), bien en Roma, mientras se desarrollaron tales negociaciones, aunque procedentes del Trastámara napolitano (quizá uno más entre los muchos y ricos regalos que le envió), y que después, o quizá simultáneamente, la colección fue incrementada por dibujos sueltos o cuadernos, realizados como originales, o copiados de otros, a partir de las obras que se estaban erigiendo, o acababan de ser terminadas, en la ciudad de Roma, durante su estancia en esta ciudad (todo ello durante el viaje al que nos referiremos más adelante, entre marzo de 1486 y septiembre de 1487).

Además de la coincidencia de fechas, que, como venimos diciendo, no es en absoluto casual, creemos que la parte de aquel/llos cuadernos de modelos que no se encuentra recogida dentro del Codex Escorialensis, se perdió, o

---

<sup>10</sup> Lorenzo Vázquez de Segovia fue, desde el retorno del Conde de Tendilla a Castilla, en primer lugar, maestro de obras del Cardenal Mendoza, y, posteriormente, también del propio conde, quien se refiere a él en estos términos en algunas de sus cartas.

desperdigó, por el uso y el pasar continuo de mano en mano durante estos primeros años de la aparición, en Castilla, y en los edificios Mendoza, de los primeros ejemplos decorativo-constructivos del renacimiento italiano.

Existe, igualmente, la posibilidad de que algún otro Mendoza (posiblemente el primer Conde de Tendilla e incluso también don Pedro González de Mendoza, antes de ser creado Cardenal) trajese de Italia algún modelo cuya utilización por la familia fue anterior a la fecha clave de 1486, momento en que se inicia la construcción del Hospital de Santa Cruz de Valladolid: comentaremos este tema al hacer la cronología de las obras Mendoza anteriores a esta fecha que muestran ya algún detalle decorativo italianizante, o directamente derivado del Castelnuovo de Nápoles.

Para finalizar, queremos dejar claro que no es nuestro deseo entrar en polémica con los (varios) autores que han discutido sobre la fecha de llegada a España del Codex Escorialensis, sino resaltar que éstos se han centrado en una sola obra para esta datación: el castillo-palacio de La Calahorra, construido, en lo referente al uso de modelos renacentistas, de 1509 en adelante, lo que les ha llevado a no ocuparse de todos los demás ejemplos iconográficos que se hallan en el Codex, y que aparecen en edificios Mendoza anteriores a tal fecha.

Los modelos de que hablamos, en muchos casos, tampoco se encuentran en el Codex en su formato actual, lo que puede ser debido, bien a que se hayan perdido, como decíamos antes, por haber pasado de mano en mano muy frecuentemente, por lo que no llegaron a formar parte del conjunto final que se conserva hoy día en El Escorial, o bien a porque nunca formasen parte de éste por motivos que nos son desconocidos.

## **PRIMERA PARTE, EL CASTELNUOVO DE NAPOLES**

### **1. ALFONSO V DE ARAGON. SU ENTORNO Y SUS MOTIVACIONES: EL ARCO DEL CASTELNUOVO DE NÁPOLES**

#### **1.1. Introducción**

Intentar vislumbrar, más de quinientos años después de su muerte, lo que pasaba por la mente de Alfonso el Magnánimo cuando mandó reedificar el Castelnuovo en Nápoles, es una tarea arriesgada. Nos es factible, sin embargo, analizar los motivos que le impulsaron a disponer la construcción de un arco de triunfo para la entrada de su principal fortaleza, y a utilizar los modelos decorativos que lo ornamentan: podemos escudriñar el entorno, tanto personal como social, en que creció y se desarrolló e intentar deducir qué le indujo a realizar esta obra concreta, así como a ser impulsor (y, según algunos autores, responsable) del diseño, tanto de su estructura arquitectónica como de su programa iconográfico.

La causa de la reedificación es clara: la anterior fortaleza y residencia regia estaba en muy mal estado, debido a “las condiciones ruinosas del tesoro regio” angevino, más que a los estragos causados por la contienda, aunque “la radical modificación del arte de la guerra, con la potencialidad multiplicada de los medios ofensivos, debida a la existencia de grandes piezas de artillería”<sup>11</sup> fue la motivación definitiva de esta reedificación, de ahí su “configuración extraña e ingeniosa” y sus “muros de un espesor inusitado”<sup>12</sup>. En este planteamiento abunda Alan Ryder: “La primera fase se concentró en la restauración de las capacidades defensivas del castillo

---

<sup>11</sup> Filangieri di Candida, R., *Castel Nuovo. Reggia angioina ed aragonese di Napoli*, pp. 10 y 47, L'Arte Tipografica San Biagio dei Librai, Napoles, 1964. Al respecto véase también Ryder, A., *Alfonso el Magnánimo, Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia, 1396-1458*, p. 420, Institutió Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 2008.

<sup>12</sup> Piccolomini, E.S., *La Europa de mi tiempo (1405-1458)*, trad. y comentario Francisco Socas, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1998.

en una época en que la arquitectura militar se estaba adaptando a la fuerza destructiva de la pólvora...<sup>13</sup>.

No está de más plantear en este punto la cuestión del modelo utilizado para la reconstrucción del castillo, y, en concreto, las dos torres que flanquean el arco de ingreso: "Alberti describe la puerta flanqueada por torres como una solución *all'antica*; las únicas puertas úrbicas que representa Francesco di Giorgio en sus Tratados están, a su vez, flanqueadas por torres. Aproximadamente a mediados del Quattrocento, parece haberse difundido ampliamente la convicción de que la puerta flanqueada de torres era una solución *all'antica* ..."14. Al respecto, mencionar, asimismo, la medalla de Matteo dei Pasti para Segismundo Pandolfo Malatesta, que data de 1446, donde se ve el modelo de su castillo (Ilust. Num. 1.1), bastante parecido a la fortaleza reconstruida por Alfonso, o bien, ya más tardíamente (1504) y derivando claramente de la obra del Castelnuovo, el fresco del Pinturicchio en la Capilla de San Juan de la catedral del Siena en la que se refleja la ciudad de Rodas, cuyos torreones tienen una extraordinaria semejanza con los del castillo napolitano (Ilust. Num. 1.2)<sup>15</sup>.

La presente no es una indagación solamente histórica, dedicada a estudiar un conjunto de datos políticos, sociológicos y culturales del pasado; en nuestro caso, intentaremos buscar los porqués de la utilización de los motivos e imágenes concretos que conforman la obra escultórica del Arco del Castelnuovo<sup>16</sup>, realizada en el estilo que hoy denominamos renacentista, y que

---

<sup>13</sup>Ryder, A., op. cit.p. 420. También Eduard Mira coincide con este planteamiento: "...tuvo que adaptarse a las necesidades defensivas impuestas por la naciente artillería...", véase "Lexant a part l'estil dels trobadors", p. 63, *La Biblioteca Real De Napoles En Tiempos De La Dinastía Aragonesa*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1988.

<sup>14</sup> Pisani, D., "Architettura iconica, La porta San Pietro a Perugia di Agostino di Duccio", p. 12, *Engramma*, Num. 71, Abril 2009, on-line: [www.engramma.it](http://www.engramma.it).

<sup>15</sup> En capítulos posteriores nos extenderemos ampliamente sobre los modelos del arco, donde se incluirá, necesariamente, alusión a los usados para la reconstrucción de la fortaleza napolitana. Sin embargo, no deseamos mezclar ambos temas, por eso dejamos aquí apuntada esta cuestión que se refiere, concretamente, a la arquitectura del castillo, no a la del Arco.

<sup>16</sup> Ofrecemos un listado, no exhaustivo, de los trabajos consultados que se refieren al Arco del Castelnuovo desde un punto de vista exclusivamente artístico (reiteramos que la bibliografía que se detalla a continuación solamente se refiere al Arco, y no al Castelnuovo en su totalidad,

puesto que a éste y a su iconografía se refiere la primera parte de nuestra tesis. En la bibliografía general quedarán reflejados, lógicamente, todos los textos utilizados):

- Abbate, F., *Storia dell'arte nell'Italia Meridionale*, Donzelli editore, Roma, 1998.
- Avena, A., *Il Restauro dell'arco d'Alfonso d'Aragona in Napoli*, Ed. Danesi, Roma, 1908;
- Beccadelli, A., *Dichos y hechos del rey don Alonso*, versión castellana de Juan de Molina (1527), Muñoz, O. (ed.), Revista *Lemir*, nº 4, pp. 76 y ss. Universidad de Valencia, 2000.
- Bertaux, E., "L'Arco e la porta trionfale d'Alfonso e Ferdinando d'Aragona a Castelnuovo", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, Anno XXV, Fasc. 1, Società di Storia Patria, Nápoles (Italia), 1900.
- Causa, R., "Sagrera, Laurana e l'Arco di Castelnuovo", pp. 3-23, *Paragone*, 5, 1954.
- Causa, R., "Sagrera, Fouquet, Laurana e l'Arco di Castelnuovo", en *La Corona di Aragona e il Mediterraneo: aspetti e problemi comuni da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Atti del IX Congresso di Storia della Corona di Aragona, Nápoles, 11-15 abril 1973, Società Napoletana di Storia Patria, 1978.
- Di Battista, R., "La porta e l'arco di Castelnuovo a Napoli", *Annali di Architettura*, num. 10-11, 1998-99, Vicenza (Italia).
- Driscoll, E., "Alfonso of Aragon as a patron of art", en *Essays in Memory of Karl Lehman*, pp. 87-101, Lucy Freeman Sandler (ed.), Institute of Fine Arts, New York University, N. York, 1964.
- Filangieri, R., *Castel Nuovo Reggia Angioina ed Aragonese di Napoli*, pp. 79-130, L'Arte Tipografica San Biagio dei Librai, Nápoles (Italia), 1964.
- Filangieri, R., "Un più antico progetto dell'arco trionfale di Alfonso d'Aragona", *Rassegna Storica Napoletana*, I, num. 2, pp. 75-80, (1933).
- Filangieri, R., "L'Arco di trionfo di Alfonso d'Aragona", *Dedalo*, XII (1932), pp. 439-466 y 594-626.
- Frommel, L.Ch., "Alberti e la porta trionfale di Castelnuovo a Napoli", *Annali di Architettura*, num. 20, 2008, Vicenza (Italia).
- Goss, V. P., "I due rilievi di Pietro da Milano e di Francesco Laurana nell'arco del Castelnuovo in Napoli", *Napoli Nobilissima*, pp. 102-113, L'Arte Tipografica, Nápoles, 20, 1981.
- Gvozdanovic, V., "The Dalmatian Works of Pietro da Milano and the Beginnings of Francesco Laurana", pp. 113-123, *Arte Lombarda*, Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Cesano Maderno, 1998.
- Helas, Ph., "Der Einzug von Alfonso d'Aragona in Neapel 1443", pp. 61-87, en *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts*, Akad. Verlag, Berlin 1999.
- Helas, Ph., "Alphonsis Regis Triumphus und die florentinische Selbst-Inszenierung anlässlich des Einzuges von Alfonso d'Aragona in Neapel 1443", pp. 86-101, en DuBruck, E.E., *Fifteen Century Studies*, vol. 26, , Camden House, Rochester (USA) y Woodbridge, Suffolk (UK), 2001.
- Helas, Ph., "Der Triumph von Alfonso d'Aragona 1443 in Neapel. Zu den Darstellungen herrscherlicher Einzüge zwischen Mittelalter und Renaissance", pp. 133-228, en *Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt*, Peter Johanek y Angelika Lampen, Böhlau Verlag GmbH, Köln/Weimar/Wien, 2009, .
- Hersey, G.L., "The Arch of Alfonso in Naples and its Pisanellesque design", pp. 16-24, *Master Drawings*, VI, New York, 1968.
- Hersey, G.L., *The Aragonese Arch at Naples, 1443-1475*, Yale University Press, New Haven and London, 1973.
- Igual Úbeda, A., *Iconografía de Alfonso el Magnánimo*, Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo de la Diputación Provincial, Valencia, 1950.

procede, casi en su totalidad (tanto por la forma, como por la ornamentación), de la antigüedad clásica; estilo que, en época ya posterior, cuando se amplió y extendió esta corriente, recibió, en nuestro país, la denominación de “al romano”<sup>17</sup>.

Lamentablemente, no disponemos de documentación directa sobre los gustos artísticos de Alfonso V (exceptuando las esporádicas pinceladas que aparecen

- 
- Kruft, H. W. y Malmanger, M., *Das Triumphbogen Alfonsos in Neapel. Das Monument und seine politische Bedeutung*, Edición especial Acta ad Archaeologiam et Artium Historiae Pertinentia Institutum Romanum Norvegiae, 6, 1975, Ernst Wasmuth, (©1977), Tübingen (Alemania).
  - Novak Klemenčič, R., “Francesco Laurana”, *Dizionario Biografico degli Italiani* en [www.Treccani.it](http://www.Treccani.it). publicado en 2005. Consulta realizada en 26.09.2011.
  - Pane, R., *Il Rinascimento nell'Italia Meridionale*, Vol. I, pp. 63-95 y 165-201, Edizioni di Comunità, 1975 Milán (Italia).
  - Paoletti, J.T. y Radke, G.M., *El Arte en la Italia del Renacimiento*, pp. 68, 283-285, Akal Ediciones, Madrid, 2002.
  - Planiscig, L., “Ein Entwurf für den Triumphbogen am Castelnuovo zu Neapel”, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 54, (1933), pp. 16-28.
  - Pope-Hennessy, J., *Italian Renaissance Sculpture*, Vol. II, pp. 237-41, 396-7, Phaidon Press, Londres y N. York, 6ª ed. 2002.
  - Rolfs, Wilhelm, *Franz Laurana*, Rich. Bong Kunstverlag, Berlin, 1907. Aunque el título de la obra se refiere a su protagonista, Francesco Laurana, el autor examina minuciosamente el Arco del Castelnuovo en las pags. 46-238 de la misma.
  - Rubió, J., “Alfons el Magnànim, Rei de Nàpols, i Daniel Florentino, Leonardo da Bisuccio i Donatello”, *Miscel.lània Puig i Cadafalch: recull d'estudis d'arqueologia, d'història de l'art i d'història: offerts a Josep Puig i Cadafalch per la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1947-1951.
  - Sciolla, G.C., “L'Arco di Castelnuovo: il progetto architettonico”, *Critica d'Arte*, vol. 19, 121, pp. 68-72, 1972.
  - Sciolla, G.C., Fucina aragonesa a Castelnuovo, *Critica d'Arte*, vol. 19, 123, pp. 15-36.
  - Serra Desfilis, A., “Classical Legacy and Imperial Ideal in the Early Renaissance: the Artistic Patronage of Alfonso V the Magnanimous”, *Europe and its Empires*, pp. 18-29, Harris, M.N. y Lévai, C. (eds.), Pisa University Press, Pisa, 2008.
  - Seymour Jr., Ch., *Sculpture in Italy, 1400 to 1500*, Penguin Books, U.S.A., Inglaterra, Australia, 2ª ed. 1968.
  - VV.AA., *L'Arco di Trionfo di Alfonso d'Aragona e il suo Restauro*, Fondazione Napoli Novantanove, Nápoles, 1987.
  - Valentiner, W.R., “Andrea dell'Aquila, painter and sculptor”, *Art Bulletin*, p. 503-536, Dic. 1937, College Art Association, N. York (U.S.A.).
  - Von Fabriczy, C., “Der Triumphbogen Alfonsos I am Castel Nuovo zu Neapel”, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, T. 20, (pp. 3-30 y 125-158), 1899, Preussischer Kulturbesitz, Berlin (Alemania).

<sup>17</sup> Por todas, mencionamos la conocida obra de Diego de Sagredo *Medidas del Romano*, publicada en 1526, que mostraba la gran popularidad que había adquirido en nuestro país este tipo de decoración *all'antica*.

en las obras de sus apologistas), por lo que solamente podemos guiarnos por el estudio de las obras que dejó para la posteridad: tanto el Arco del Castelnuovo de Nápoles, su gran obra artístico-arquitectónica, como las de arte mobiliario que le pertenecieron, de acuerdo con la documentación existente (pinturas, tapices, orfebrería), además de las, también reveladoras, obras escritas custodiadas en su biblioteca, así como los comentarios de algunos de sus colaboradores, cuya influencia sobre el rey al respecto no nos es posible dilucidar<sup>18</sup>. Quizá podríamos pensar, incluso, que los pintores y escultores que aparecen relacionados en algunas de sus obras más conocidas, se mencionan en estos comentarios por ser los que más agradaban a Alfonso, o quizá porque son aquéllos a quienes el rey tenía por más importantes en su momento<sup>19</sup>.

La tesis que queremos plantear se refiere al programa iconográfico que se despliega en el Castelnuovo de Nápoles, que, a nuestro entender, muestra dos aspectos: el primero, la finalidad evidente y clara de la creación de una imagen del monarca basada en las formas de representación que el humanismo estaba poniendo a disposición del poder político, es decir, la plasmación de un nuevo modelo de gobernante que uniese, a los valores tradicionales medievales, procedentes del cristianismo y de la mentalidad que había creado las órdenes

---

<sup>18</sup> El documento de mayor importancia al respecto son los capítulos dedicados a pintores y escultores en la obra de Bartolomeo Facio *De Viris Illustribus*, pp. 43-51, edición de Lorenzo Mehus, 1745. Igualmente, véase Baxandall, M., "Bartholomaeus Facius On Painting: A Fifteenth Century Manuscript of the *De Viris Illustribus*", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 27 (1964), pp. 90-107; asimismo, *Giotto y los Oradores*, pp. 142-173, Machado Grupo de Distribución, S.L., Madrid, 1996 (publicación originaria, en inglés de 1971). Muy interesante también en el mismo sentido: Rubió, J., "Alfons el Magnànim, Rei de Nàpols, i Daniel Florentino, Leonardo da Bisuccio i Donatello", *Miscel·lània Puig i Cadafalch: recull d'estudis d'arqueologia, d'història de l'art i d'història: offerts a Josep Puig i Cadafalch per la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1947-1951.

<sup>19</sup> Es preciso aludir a la actitud halagadora que informa una gran parte de las obras del círculo de humanistas y literatos que rodeaba al Magnánimo; actitud derivada de la genuina creencia de que su misión era ensalzar y enaltecer sus hechos y sus obras (*dictis et factis*): al respecto, véase Bentley, J. *Politics and Culture in Renaissance Naples*, pp. 217, 229-31, Princeton University Press, Princeton N.J., (USA), 1987. Iremos aludiendo a esta cuestión a lo largo del presente trabajo, aunque, como ejemplo, valga la interesante comparación entre la labor historiográfica de Lorenzo Valla, y los trabajos del mismo tipo de Bartolomeus Facius y del Panormita que realiza María Isabel Yagüe Ferrer, en su artículo "Una extensa historia para un breve reinado: 'Gesta Ferdinandi Regis Aragonum'", del humanista italiano Lorenzo Valla", *Aragón en la Edad Media*, num. 8, 1989, pp. 697-716, Universidad de Zaragoza.



de caballería, otros nuevos que le convertían en un personaje más refinado, educado y culto. En suma: un humanista<sup>20</sup>. Un planteamiento puramente político adecuado a su momento histórico.

El otro aspecto del rey, muestra su visión del mundo en el momento en que ordenó la reconstrucción del Castelnuovo y la erección de su arco de ingreso, y se refiere a los valores adquiridos, tanto a través de la formación/educación tradicional que recibían los vástagos de las grandes familias, incluida la familia real (en este caso la castellana de los Trastámara) como heredero de un monarca (Fernando I de Aragón) que había sido coronado (1412) para regir los destinos de los reinos que constituían la Corona de Aragón (Aragón, Cataluña, Mallorca, Valencia, Sicilia)<sup>21</sup> muy poco antes de que el propio Alfonso asumiese la corona (1416), así como la adquisición e interiorización, que fue realizando por sí mismo a través de sus experiencias, de los valores, tanto culturales como artísticos, de la antigüedad clásica (aunque quizá sería mejor decir la Roma de los césares, tal como se concebía en aquel momento) ya desde su primer contacto con Italia<sup>22</sup>, a través del trato con las casas reinantes italianas<sup>23</sup>, y

---

<sup>20</sup> “Estábamos acostumbrados a los usos bárbaros; no teníamos la suavidad y elegancia que... algunos tienen hoy. Por esto todos estamos en deuda con el rey Alfonso, quien nos ha despertado de esta manera y nos ha mostrado el camino para apreciar, comprender y conseguir todo el bien y el tesoro que conllevan las ciencias mencionadas, especialmente el arte de la oratoria y la poesía”: palabras de Pere Miquel Carbonell, archivero real en Aragón. Citado en Ryder, A., *Alfonso el Magnánimo Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia. 1396-1458*, p. 377, Diputación de Valencia, Valencia, 2008, e igualmente en Emilio Sáez, “Semblanza de Alfonso el Magnánimo”, p. 33, *Estudios sobre Alfonso el Magnánimo con motivo del Quinto Centenario de su muerte*, pp. 25-41, Universidad de Barcelona, 1960.

<sup>21</sup> Viene bien traer aquí la diferenciación que hace Bolgar sobre los ámbitos de desarrollo de la experiencia humana en relación con la tradición cultural: “...se pueden rastrear dos tipos de experiencia en la vida de todo hombre: la que podemos denominar pública, y la privada, dependiendo del ámbito en que surja. El tipo privado aparece por el impacto de las peculiares circunstancias del individuo en cuestión. Es el fruto de su destino específico. El tipo público, por su parte, no pertenece solamente al individuo, sino al grupo social, y una gran parte de éste está ligado a la tradición cultural. En alguna medida, todos los miembros de una sociedad piensan sobre bases similares; y, dentro de ciertos límites, siempre podemos encontrar un punto de vista común: tema central de variaciones privadas infinitas”; véase Bolgar, R.R., *The Classical Heritage and its Beneficiaries*, p. 8, Cambridge University Press, Cambridge, UK., 4ª ed. 1973.

<sup>22</sup> “Los restos físicos de la antigüedad cautivaron su imaginación durante la primera expedición a Nápoles, inflamando una fascinación que no se extinguió durante toda su vida”: Ryder, A., op. cit. p. 386.

también, no hay por qué dudarlo, por la vivencia directa del inmenso patrimonio procedente de la Roma clásica que aún se podía observar entonces tanto en la península itálica como en sus islas<sup>24</sup>.

En el programa iconográfico del Arco del Castelnuovo se puede detectar claramente las dos facetas de Alfonso V: la relacionada con su infancia y juventud, una reiterada representación de la estrecha vinculación con su padre, junto con su época formativa en Castilla (plasmada en las múltiples imágenes de grifos y jarras que ocupan un importante espacio en la decoración escultórica –que estudiaremos en detalle más adelante-, derivadas, sin duda, de la Orden de la Jarra y el Grifo, que instituyó Fernando de Trastámara cuando sólo era Infante de Castilla, en 1403, pero que, precisamente por haber alcanzado el trono de Aragón, siguió siendo la más importante de las existentes en sus territorios durante el reinado del propio Alfonso y hasta la época de Fernando el Católico).

La segunda faceta, la que se refiere al Magnánimo como humanista, se muestra tanto en la utilización, en el Arco de ingreso (el más a la vista), de la decoración *all'antica*, como por el hecho de haber encargado ésta a escultores que bebían directamente de aquella tradición, así como por la utilización de conceptos

---

<sup>23</sup> Se ha supuesto que Alfonso de Trastámara asumió estos valores humanistas, como característicos del gobernante nuevo, cuando tomó contacto con los príncipes italianos (Visconti, d'Este) durante su cautividad en Milán en 1435. Véase al respecto Capilla Aledón, G.B., "El poder representado: Alfonso el Magnánimo (1416-1458)", pp. 379, *Res Publica*, 18, Universidad de Murcia, 2007. Creemos, sin embargo, que también tuvo mucho que ver la educación recibida, y los libros que leía, que atesoró en su futura biblioteca, y que son, en gran parte, obras de la Antigüedad clásica.

<sup>24</sup> Confirmando esta afirmación, es preciso aquí aludir a las informaciones que aparecen en Ryder de la visita a Nápoles del sacro emperador romano-germánico Federico III y su esposa (la sobrina de Alfonso, Leonora de Portugal), en 1452: entre las celebraciones y festejos que Alfonso ofreció a la augusta pareja, figura una visita de tres días a los "yacimientos de restos de la antigüedad tan abundantes en los alrededores", (se refiere a Pozzuoli) y a las "muchas edificaciones en la campiña circundante ... viejos trabajos con caliza y enormes bloques de mármol procedentes de las villas romanas": Ryder, A., op. cit., pp. 433 y 435. En este mismo sentido, habla este autor de una posible visita de riguroso incógnito que hizo a Roma en 1447: "Hay una historia de que cabalgó por la ciudad en secreto y enmascarado durante la noche con unos pocos compañeros, pero su propósito parece que fue principalmente turístico, como cabría esperar de alguien con su pasión por las antigüedades", Ryder, A., op. cit., p. 321.

procedentes directamente de los textos y monumentos clásicos, como el desfile triunfal de los emperadores romanos, con quienes él, es claro, deseaba parangonarse: es la celebración de su conquista de Nápoles para sí y para su hijo Ferrante (que no podía heredar los reinos aragoneses por su condición de bastardo), plasmada en la parte central del Arco, donde se representa el cortejo de entrada en la ciudad después de su triunfo, y en las dos escenas de sus lados internos, que refieren (es nuestra interpretación) a la conquista de Nápoles por Alfonso y a la victoria sobre los florentinos de Ferrante en 1453-54.

La mezcla de ambas facetas es lo que hace del Arco una obra tan fascinante, que los autores saludan como mezcla de temáticas e imágenes medievales con otras basadas en los cánones y obras clásicos que se venían utilizando en Italia ya desde el principio del siglo XV, cada vez con más exclusividad, frente a las corrientes artísticas que habían estado, y seguían estando, en boga: no olvidemos que es el momento del gran auge del estilo flamenco-borgoñón<sup>25</sup>, y que incluso el cortesano estilo internacional aparece en muchas obras italianas de la época (algunas de las cuales fueron muy admiradas por Alfonso<sup>26</sup>).

Nos proponemos, por tanto, analizar, desde el punto de vista iconográfico, la decoración escultórica del Arco del Castelnuovo napolitano, exponiendo las motivaciones psico-sociológico-culturales de su comitente, y, en concreto, las siguientes temáticas:

- La constante alusión a la Orden de la Jarra y el Grifo, instituida por el Infante Fernando, su padre, en 1403, que supone una compulsión

---

<sup>25</sup> Respecto de las obras de esta procedencia en poder del Magnánimo, véase Hersey, G.L., op. cit., p. 13. Igualmente, nos referiremos a este tema más adelante, cuando nos ocupemos de la iconografía de los ángeles tenantes de escudos.

<sup>26</sup> Ryder, A., op. cit., p. 423. Nos remitimos también a nuestras dos anteriores notas sobre los humanistas de la corte de Alfonso, fundamentalmente Bartolomeo Facio, y los artistas que menciona en su *De Viris Illustribus*.

psicológica derivada del amor a su progenitor y a la admiración por la vida y obra de éste<sup>27</sup>.

- otras imágenes que tienen que ver también con su formación tradicional<sup>28</sup>: los temas de la caballería, de las virtudes y los desfiles de los festejos tradicionales, como representaciones genuinamente medievales, aunque basadas, todas ellas, en vagos recuerdos, o en la erudición del momento, basada, también en una idea distorsionada de la antigua Roma.
- La utilización de contenidos relativos a la historia de la Roma clásica: la más evidente se refiere, sin duda, a la utilización de un arco de triunfo romano para celebrar su propio éxito, además de plasmar en éste el cortejo triunfal que aparece en la parte principal del mismo, relacionada con la nueva imagen de príncipe humanista que quería ofrecer Alfonso el Magnánimo, pero también de los otros temas representados, cuyos modelos son asuntos clásicos: por ejemplo, el uso exclusivo de motivos decorativos (que analizaremos en detalle) extraídos directamente de modelos de la Antigüedad romana.
- La utilización de contenidos relativos a la historia y mitología tanto de la Grecia como de la Roma clásicas, ligados a la historia de Nápoles, desde su creación como colonia griega en el 600 a.C., así como la religación de la dinastía que Alfonso estaba implantando a través de su reinado y, aún más importante para él, de su hijo y heredero en el Reino de Nápoles,

---

<sup>27</sup> Al respecto, citamos a Panormita: “Nunca le oyeron jurar, sino quando muy más *por los huessos de su padre*, y esto pocas veces y quando mucho le importava.”. Véase Beccadelli, A., *Dichos y hechos del rey don Alonso*, versión castellana de Juan de Molina (1527), ed. de Olga Muñoz, p. 27, Revista Lemir, nº 4, 2000, <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Dichos>.

<sup>28</sup> Como nos recuerda Eduard Mira, tuvo por compañero de armas (fue su halconero mayor y guardián de los reales lebreles) a Ausiàs March, y “ambos bebían de una cultura tardogótica, cortesana, escolástica, luliana, políglota y cosmopolita...”, véase “Lexant a part...”, op. cit. p. 73.

con el territorio y los súbditos que, en adelante, serían objeto de su gobierno.

- Su sintonía con las corrientes artísticas contemporáneas, basadas en el uso de todo tipo de motivos *all'antica* utilizados por los escultores que reclutó a tal fin, mostrando, por ende, que, como interesado en las nuevas corrientes de pensamiento, seguía, igualmente, los dictados estilísticos que los artistas del momento, y sus comitentes, estaban poniendo en práctica.
- Posiblemente, además, la utilización de todos estos criterios se engarce con su deseo de poner de manifiesto el abandono radical de todo lo perteneciente al régimen angevino al que suplantó, que había asumido como suyo el estilo gótico internacional (es preciso matizar que también en las épocas anteriores a la expulsión de Nápoles de la dinastía angevina, los artistas ya utilizaban, como lo habían hecho durante toda la Edad Media, modelos y motivos procedentes de Roma, aunque desde la interpretación y mentalidad medievales, muy diferentes de la utilización, al pie de la letra, de los modelos "al romano"). Es preciso poner de relieve, en lo que se refiere a esta cuestión, que ésta es una apreciación que realizamos hoy día con la perspectiva que nos ofrecen los siglos, y que, posiblemente, no entraba dentro de los criterios y conceptos que estaba pretendiendo plasmar el Magnánimo.
- Lo anterior también puede tener relación con el hecho de que la dinastía usurpada, a su vez, por los Anjou, los Hohenstaufen, tuvo su máximo exponente en la figura del "*stupor mundi*", Federico II<sup>29</sup>, quien intentó, una vez más (como ya se había hecho a lo largo de toda la Edad Media), utilizar, como base de legitimación, criterios e imágenes sacados

---

<sup>29</sup> A quien también se le denominó grifo, en su tiempo, no hay que olvidarlo: "*Morietur griffo, aufugient undique penne*: cuando el grifo muera, sus plumas se dispersarán por todas partes". Profecía de Miguel Escoto, que trabajó en la Escuela de Traductores de Toledo hasta 1220, fecha en que pasó a servir a Federico II, hasta su muerte (la de Miguel) en 1235.

directamente de la antigüedad clásica. Así se enlazaban ambas dinastías (Los Hohenstaufen y los Trastámara) desde este punto de vista<sup>30</sup>, haciendo aparecer la época angevina como un interludio de valores ajenos a los que se basaban en la *auctoritas* de la antigua Roma, que tanto una dinastía como la otra (no hemos de olvidar tampoco las relaciones previas de la casa real castellana con la de Suabia en relación con el “fecho del imperio”<sup>31</sup>) profesaban y que, a su vez, las ligaban, no solo con la antigua Roma, sino también con su, muy superior, cultura<sup>32</sup>.

## **1.2.- La formación y desarrollo de una mentalidad caballeresca**

Alfonso V de Aragón, Nápoles y Sicilia nació el 18 de diciembre de 1396, en Medina del Campo (Valladolid).

Su formación inicial, en una corte donde la ideología reinante era la de la romántica caballeresca unida a la religiosidad y moral cristianas, tradicionales en Castilla, forma el sustrato sobre el que se desarrollará, posteriormente, su personalidad humanista.

Era una atmósfera donde predominaban las virtudes e ideales del caballero. Alfonso tendrá a su padre como modelo y espejo: un guerrero que consiguió el primer avance territorial de Castilla, desde hacía 70 años, en la inacabable lucha contra los invasores sarracenos (en este caso, contra el reino de Granada: toma de Antequera, 16.09.1410), un noble que había instituido su

---

<sup>30</sup> Este planteamiento aparece también en Heydenreich, L.H. y Lotz, W., p. 202, *Arquitectura en Italia 1400-1600*, Ed. Cátedra, Madrid, 1996; así como en Greenhalgh, M., op. cit., p. 33; Kruft, H-W. y Malmanger, M., op. cit., pp.215 y 220 y Di Battista, op. cit. pp. 16-17.

<sup>31</sup> Al respecto, véanse, entre muchos otros, los siguientes artículos: Meyer, B., “El desarrollo de las relaciones políticas entre Castilla y el Imperio en los tiempos de los Staufen”, *En la España Medieval*, nº 21, 29-48. Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, Madrid, 1998, así como Diago Hernando, M., “La monarquía castellana y los Staufen. Contactos políticos y diplomáticos en los siglos XII y XIII”, *Espacio, Tiempo y Forma*, III, num. 8, UNED, Madrid, 1995.

<sup>32</sup> Podríamos decir, incluso, que se trataba de una “Defensa cultural de la legitimidad”, según el título del apartado 1.4 de la obra de Eduard Mira que venimos citando: “Lexant a part...”, op. cit. pp. 52-72.

propia Orden de Caballería: la de la Jarra y el Grifo, y un rey que había adquirido un reino a través de un procedimiento pacífico (Compromiso de Caspe), algo inusitado, tanto para la época como para otras anteriores o posteriores<sup>33</sup>.

Otro motivo de la devoción de Alfonso hacia su padre, y muy importante en los tiempos que corrían y con los precedentes existentes, es la reiterada lealtad que aquél mostró siempre a su rey y hermano mayor Enrique (Enrique III de Trastámara, apodado El Doliente, -que nunca le había tratado muy bien, sin embargo-)<sup>34</sup> y, después de la muerte de éste, a su sobrino y futuro rey Juan II, durante su minoridad. El relato de Valla de la proclamación como rey del príncipe Juan, cuando, ante la sugerente pregunta del Condestable de Castilla: «¿A quién me ordenas que proclame rey?, ¿a tí mismo, a Alfonso o a Juan?» establece directamente esta calidad de la lealtad de Fernando hacia el hijo de su hermano, cuando responde: «Juan es el rey. Decid todos: Juan rey»<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> Ryder, A., op. cit., p. 33.

<sup>34</sup> Al respecto, véase Valla, L., *Historia de Fernando de Aragón*, Santiago López Moreda, (ed.), p. 86, Akal Ediciones, Madrid, 2002.

<sup>35</sup> Valla, L., op.cit., p. 89. Véase también Pérez de Guzmán, F., *Generaciones y Semblanzas de los Señores Reyes don Enrique III y don Juan II y de otros Prelados y Caballeros de aquel tiempo*, corregida, enmendada y adicionada por el Dotor Lorenzo Galíndez de Carvajal, Cap. III, Imprenta de Benito Monfort, Valencia, 1779, así como Alvar García de Santamaría, *Crónica de Juan II*, Cap. XV (Carriazo y Arroquia, J. de M. (ed.), *Crónica de Juan II de Castilla* de Alvar García de Santamaría, Real Academia de la Historia, Madrid, 1982). Respecto de esta importante anécdota, dice, sin embargo, Ryder (op. cit., p. 23) que la *Crónica de Juan II* (García de Santamaría) no la menciona. Nuestra opinión es que, aunque lo sucedido en realidad no fuese así al pie de la letra, da la impresión de que Valla ha realizado una escenificación literaria de lo que realmente sucedió, porque tanto Pérez de Guzmán, como García de Santamaría afirman, de forma indubitada, la lealtad que siempre mostró el Infante a su hermano, incluso en el momento de la proclamación de su hijo Juan II como rey, inmediatamente después de morir su padre (con los comentarios de ambos autores de que “algunos grandes del reino le habían tentado y requerido” -Pérez de Guzmán- o que “muchos de los Grandes... e aun algunos de los medianos y menores pensaban quel Señor Infante quisiera tomar el título de Rey, e algunos había que ge lo aconsejaban...” García de Santamaría-). Precisamente esta anécdota es la base para que el Infante don Fernando fuese también llamado “el Honesto” en los libros de historia posteriores. También la menciona Ryder, op. cit., p. 23, aunque sin pronunciarse sobre el tema aduciendo “la confusión y la parquedad de la documentación existente”.

Hemos querido resaltar esta anécdota porque es la constatación, en la práctica, de que Fernando de Antequera era, para su hijo<sup>36</sup>, el prototipo de los valores caballerescos que aquél pretendía concretar en su Orden de la Jarra y el Grifo, cuyos símbolos se encuentran representados con gran profusión en el Arco del Castelnuovo, como veremos más adelante, ya que, como se ha dicho, el programa decorativo completo de este monumento refiere constantemente a las vivencias y creencias de Alfonso: y, en lo referente a las iconografías relacionadas con la Orden, a su infancia y juventud como heredero y sucesor de su padre<sup>37</sup>, tanto en el reino aragonés, como en la Orden de Caballería que éste había fundado.

### 1.3.- La Orden de Caballería de la Jarra y el Grifo

Las órdenes de caballería<sup>38</sup>, asociaciones nobiliarias cuya creación asigna Torres Fontes a la decadencia de la nobleza y al deseo de mantener conjuntamente su

---

<sup>36</sup> Ryder, A., p. 66: “Por sus hechos y sus ideas, el padre se había creado una imagen que el hijo siempre veneró: disciplinado, piadoso, espléndido e ilimitadamente ambicioso” (el subrayado es nuestro).

<sup>37</sup> “En cierta manera, la Orden perfila la vida y obra de don Fernando de Antequera y, al mismo tiempo, éste viene a ser una personificación activa e ideal de ella.”: Torres Fontes, J., “Don Fernando de Antequera y la romántica caballerescas”, p. 89, *Miscelánea Medieval Murciana*, T. V, Universidad de Murcia, 1980.

<sup>38</sup> La temática de las Órdenes de Caballería queda magistralmente expuesta en la obra de Huizinga, *The Waning of the Middle Ages*, pp. 56-94 de la edición que manejamos: Edward Arnold & Co., Londres, 1924. Obra que dominó este campo durante los cuarenta años que discurren entre 1919, en que fue publicada, y los años sesenta del siglo XX, según Boulton (véase Boulton, D’A. J.D., *The Knights of the Crown*, (Prefacio, xiii), The Boydell Press, Woodbridge (Suffolk, UK) y St Martin’s Press Inc., N.York, 1987, 2000, que, en nuestra opinión, es la más amplia y completa que hemos encontrado, a nivel general, ya que, con posterioridad, como dice también Boulton, han ido apareciendo diferentes artículos sueltos e inconexos sobre la materia. En relación con España, véase Boase, R., *The Troubadour Revival, A Study of Social Change and Traditionalism in Late Medieval Spain*, Routledge and Kegan Paul, Londres y Boston, 1978., también Menéndez Pidal de Navascués, F., para los Reinos en la Península ibérica en la época medieval: “Símbolos de identidad de los protagonistas de la acción política: reyes, señores, concejos”. *Actas de la XII Semana de Estudios Medievales (Nájera): Los espacios de poder en la España Medieval*, 2001, pp. 371-407 (sobre la Orden de la Jarra, p. 400); específicamente sobre Castilla: Rodríguez Velasco, J.D., *El debate sobre la Caballería en el siglo XV: la tratadística caballerescas castellana en su marco europeo*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Valladolid, 1996; asimismo, Ayala Martínez, C. de, *Las órdenes militares hispánicas en la Edad Media: (siglos XII-XV)*. Marcial Pons, Madrid, 2007,



privilegiada situación, son objeto de un análisis más complejo por Boulton<sup>39</sup>, que atribuye su existencia a varios factores, entre ellos, la creciente burocratización y unificación de los estados bajo las monarquías (con su contrapartida de pérdida de poder real por parte de los nobles), así como a la lenta desaparición de las recompensas en forma de concesiones territoriales a los vasallos, que pasan a formar parte del séquito (o de la Casa) del príncipe, y son distinguidos por “divisas” o “insignias”: “Deseando –dice Boulton- rodearse de una sociedad que reflejase no solo su grandeza sino también su refinamiento, y, al mismo tiempo, compensar a sus cortesanos de mayor categoría por la reducción de su independencia y poder, muchos príncipes impusieron en sus cortes una exhaustiva etiqueta dentro de la cual se podían discernir mínimas distinciones de rango y precedencia a través de una gran variedad de formalismos”<sup>40</sup>. Una de estas formalidades era la pertenencia a una Orden creada por el propio príncipe. En el mismo sentido, dice Torres Fontes: “...son útiles (las órdenes de caballería) para mantener a su lado fieles servidores, cuya adhesión en determinadas circunstancias no deja de ser importante; o la de premiar o elevar la posición social de otros, entusiastas agradecidos...”<sup>41</sup>, “... la aristocracia caballeresca de la Europa medieval tardía era profundamente conservadora, y tendía a volverse al pasado para establecer sus patrones de referencia. Los romances y las historias romanceadas, de cuyas nociones del pasado se derivaban en gran medida tales patrones, solían extender un velo de ideas caballerescas sobre éste, convirtiendo virtualmente a cada uno de los protagonistas de la historia o la literatura en un caballero a imagen y semejanza de Arturo o Lanzarote, motivo por el cual la aristocracia se inclinaba a considerar la caballería de otras épocas como más gloriosa que la de su propio tiempo, apoyándose así en su literatura favorita...”<sup>42</sup>. Por ello, los aristócratas de las cortes europeas se dirigieron a las obras literarias basadas, en mayor o menor medida, en textos griegos o romanos (*romans d’antiquité*), pero, en el caso de

---

además del artículo de Torres Fontes citado). Se hallará, igualmente, una riquísima bibliografía general en las Notas de la Introducción de la obra citada de Boulton, pp. 1-26.

<sup>39</sup> Boulton, D’A. J.D., op. cit., pp. 2-4.

<sup>40</sup> Boulton, D’A.J.D., op. cit., p. 4.

<sup>41</sup> Torres Fontes, op. cit., p. 94.

<sup>42</sup> Boulton, D’A.J.D., op. cit., p. 11.

Alfonso, a la denominada “materia de Bretaña”, como veremos: al ciclo artúrico de los caballeros de la tabla redonda<sup>43</sup>.

Estamos en la época del “amor cortés”<sup>44</sup>, creación ideológica de las cortes medievales en la que la mujer es idealizada y considerada como objeto de devoción, respeto, atenciones y elevada sentimentalidad, dice Torres Fontes. Esta tendencia a una mayor consideración de lo femenino se plasma igualmente, a nivel religioso, en la progresiva evolución de los emblemas y símbolos predominantes en la Alta Edad Media (el Creador como Pantocrator, María como Trono de Dios... etc.), por otros de mayor devoción a María como Reina del Cielo y Mediadora<sup>45</sup>, elemento unificador de la emotividad religiosa que, en el siglo XV, se centra en el misterio de la Anunciación: “Todo el ideal caballeresco está encaminado a la alabanza y defensa de su pureza; esta profesión de fe mariana es la que proporciona a dichas instituciones su fondo místico y moral...”<sup>46</sup>.

Hombre de su tiempo y devotísimo de nuestra Señora, don Fernando de Antequera instituyó la Orden de la Jarra y el Grifo el 15 de agosto de 1403, en la iglesia de Santa María de la Antigua de Medina del Campo, cuya imagen, que había mandado copiar de la efigie de la Virgen de la Antigua, venerada en Sevilla<sup>47</sup>, incluyó en su divisa.

---

<sup>43</sup> Sobre esta cuestión, y su influencia en Alfonso V, que adoptó algunos de los iconos de este ciclo para su emblemática, se hablará más adelante.

<sup>44</sup> Boase, R., *The Troubadour Revival*, op. cit. p. xi: “El amor cortés era mucho más que una convención poética: era una ideología literaria y sentimental, una profesión de fe secular que, aproximadamente desde la época de la Primera Cruzada en adelante, hasta la Reforma Protestante, fue el impulso principal en que se apoyaban los logros culturales y el estilo de vida de la aristocracia europea”.

<sup>45</sup> Al respecto, véase Fuentes y Ponte, J., *Memoria o Estudio sobre la influencia de la devoción de la Santísima Virgen en las Órdenes Militares Españolas*, Lérida, 1895; o, a nivel más general: Pelikan, J., *Mary Through the Centuries*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1996; Delius, W. *Geschichte der Marienverehrung*, Ernst Reinhardt, Munich 1963, entre muchas otras.

<sup>46</sup> Torres Fontes, J. op. cit. P. 87.

<sup>47</sup> Recordemos que esta Virgen, según la tradición, tuvo un importante papel en la reconquista de Sevilla por Fernando III el Santo.

La fecha (festividad de la Asunción) es determinante de sus finalidades: se fundamenta en la alabanza y defensa de la pureza de la Virgen María<sup>48</sup>. En el mismo acto de la creación de la Orden, Fernando se impuso a sí mismo el Collar de las Jarras y el Grifo e inmediatamente lo impuso también a su hijo primogénito y sucesor, Alfonso, y, a continuación, a su esposa y otro hijo (Juan), y a los nobles asistentes a quienes había convocado, concediéndoles el honor de participar en su constitución. Como dice Torres Fontes, hasta entonces, "...la fundación de estas órdenes en Castilla había sido privativa de sus monarcas. Pero el influjo europeo y su abundancia en las cortes principescas o condales le estimulan a llevarla a efecto."<sup>49</sup>.

Posteriormente, su designación como rey de Aragón<sup>50</sup> (1412) le ofreció la posibilidad de convertir la Orden en un galardón de mucha mayor entidad, alcanzando un prestigio que no hubiera tenido si hubiera continuado siendo simplemente el poderoso infante regente de Castilla. Ello permitió también a la Orden una mayor continuidad en el tiempo, ya que, por esta circunstancia, se mantuvo vigente hasta el final de la dinastía Trastámara en la península ibérica, en época de Fernando el Católico. La entronización de los Habsburgo, por el matrimonio de Felipe de Borgoña con Juana, la hija de los Reyes Católicos, provocó el abandono de la misma, a favor de la del Toison, la más importante del ducado de Borgoña, cuya relevancia ha continuado hasta nuestros días.

Los emblemas o divisas de la Orden, como venimos diciendo, eran dos: engarzados en un collar, la Jarra de la Anunciación o de la Salutación: "Como reconocimiento al placer que (la Virgen) recibió cuando el Angel Gabriel la saludó", (de

---

<sup>48</sup> En este sentido, hemos de decir que la pureza de María pudiera haber sido mejor conmemorada el día de su Concepción Inmaculada (8 de diciembre), ya que no existe fecha en el santoral cristiano para conmemorar la concepción de Cristo ("*conceptio per aurea*" según la tradición medieval). El 15 de agosto, festividad de la Asunción, conmemora la ascensión de María a los cielos en carne mortal.

<sup>49</sup> Torres Fontes, J., op. cit. p. 99. Resulta interesante constatar que la creación de la Orden de la Jarra y el Grifo precede en 28 años a la famosísima, y mucho más expandida y conocida, del Toison.

<sup>50</sup> "El fundador (de la Orden de la Jarra y el Grifo) debió en buena parte el trono de Aragón, en la elección de 1412, a la difusión de su buena imagen que le había proporcionado la Orden...", Menéndez Pidal de Navascués, F., op. cit., p. 400.

la que surgen tres azucenas o lirios, por lo que también fue llamada Orden del Lirio). De este collar pendía un Grifo, significando que, al igual que “el grifo era el más fuerte entre todos los animales, así todos aquellos que lleven dicha divisa han de ser fuertes en el amor de Dios y de la Virgen Santa María”<sup>51</sup>. (Ilustraciones num. 1.3, 1.4, 1.5, 1.6 y 1.7: El collar que lleva el Rey en la escena central del Arco: su entrada triunfal en Nápoles<sup>52</sup>; también se incluyen diversas representaciones de caballeros con collares de la Orden de diferentes tipos: el Emperador Federico III; el Príncipe de Viana -estampa de la Biblioteca Nacional-; la escultura funeraria de Gómez Manrique, Monasterio de Fresdeval, hoy en el Museo de Burgos; el escudo de Florian von Waldlauf; retrato del Caballero Heinrich Blarer -Constanza, 1460- y del Caballero Oswald von Wolkenstein).

El motivo por el cual recibió también el nombre de Orden de la Jarra y la Estola se refleja igualmente en los Estatutos, donde se establece que las vestiduras para los portadores de la Orden debían ser totalmente blancas, en recuerdo de la pureza de María. Si por algún motivo no era posible llevar la vestidura blanca (por ejemplo, el guerrero con armadura), estas vestiduras podían sustituirse por una estola o banda blanca de tres dedos de ancha, sin mezcla de otro color ni bordado de ninguna clase. En este último caso, sujetando la banda, se portaba un broche en forma de jarra con azucenas (Véase la Ilustración num. 1.8: en la obra de Boulton, p. 337, y en el caballero con armadura del relieve interior del Arco del Castelnuovo, a la derecha del espectador). También alude

---

<sup>51</sup> Para los Estatutos de la Orden, véase Dormer, D.J.: *Discursos varios de historia, con muchas escrituras reales antiguas y notas a algunas dellas* (1683) – *Ordenanças de la Cavallería de la jarra y el Grifo, Hechas por el Señor Infante Don Fernando, Año de MCCCCIII*, pp. 188-197; asimismo Torres Fontes, J., op. cit., pp. 88 y 112-20, que aporta los estatutos en catalán; Boulton, op. cit., p. 330. Igualmente, Lorenzo Tadeo Villanueva, “La Orden española de Caballería de la Jarra”, BRAH, 75, pp. 68-77, Madrid, 1919.

<sup>52</sup> En la p. 332 de su trabajo, Boulton dice que los caballeros que llevan las barras que sujetan el baldaquino del rey en el relieve del Castelnuovo, al igual que este, llevan el collar de la orden: lo que no es cierto (aunque en las fotografías actuales de que disponemos los diseños prácticamente no se aprecian ya, sí tenemos una fotografía más antigua, Ilust. Nº 47 de la obra de Krufft y Malmanger, donde se puede observar claramente que no se trata del collar de la Jarra: nuestra Ilust. Num. 1.7 ), y refiere el dato a Hersey, G.L., op. cit., figs. 72, 74, 75, 77 y 79. Tampoco en estas ilustraciones se puede ver el collar, excepto en la del Rey, en la que conserva el relieve original, por ser también una foto antigua (las fotos actuales (2010) realizadas por quien suscribe no permiten ya discernir este diseño).

a esta “estola” Lorenzo Valla en su biografía de Fernando<sup>53</sup>, mostrando un desconocimiento profundo tanto de su naturaleza como de los motivos por los que se portaba la misma.

En los Estatutos se contempla una serie de requisitos que debe cumplir el caballero portador de la divisa, centrados, como es natural, en sus proezas en la batalla. Se establecía la posibilidad de que las alas del grifo, que en principio iban esmaltadas en blanco, se pudiesen dorar, una después de la otra, según se iban realizando una serie de hechos de guerra cuantificados y tasados en aquéllos.

Alfonso concedió la Orden a muchos caballeros procedentes de los territorios del Imperio: Austria y estados vecinos (Bohemia, Alemania, Suiza y Hungría)<sup>54</sup>.

Las imágenes de las vestiduras y el collar de la Orden aparecen en nuestros cancioneros:

Retraída estaba la reina	la muy casta doña María
La mujer de Alfonso el Magno	fija del rey de Castilla....
Vestida estaba <b>de blanco</b>	un parche de oro ceñía
<b>Collar de jarras al cuello</b>	<b>con un grifo que pendía....</b> <sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Valla, L., op. cit. p. 210. La alusión a la estola es como sigue: “Instituyó que, en honor de la Santísima Virgen de Antequera, los que quisieran, llevaran un fajín blanco que llaman ‘estola’ atravesada en el pecho con una vasija, colocada por su preceptor, a condición de que fuesen jóvenes y devotos”.

<sup>54</sup> Véase el artículo de Franz-Heinz von Hye, “Testimonios sobre órdenes de caballería españolas en Austria y estados vecinos ((Bohemia, Alemania, Suiza y Hungría)”, *En la España Medieval*, nº 16, pp. 169-187, Editorial Complutense, Madrid, 1993, donde identifica hasta 26 caballeros procedentes de tales territorios que recibieron el galardón, algunos de los cuales figuran en las Ilustraciones que aportamos.

<sup>55</sup> Menéndez Pelayo, M., *Antología de los poetas líricos castellanos*, obra de Carvajal o Carvajales, p. 343. Se puede consultar en [www. Fundación Ignacio Larramendi](http://www.fundacionlarramendi.org). Obras Completas de Menéndez y Pelayo. Las negritas son nuestras.

O bien

...Es en la Virgen bien aventurada

**E por el collar, devisa esmerada**

Que tiene por honrra de santa Marya

Venge, conquista la grand morerya<sup>56</sup>

Y también en muchas crónicas de festejos del momento: Angus McKay<sup>57</sup>, comentando la escena del banquete de coronación de Fernando de Antequera en 1414 (Zaragoza), además de aludir brevemente a las divisas de la Orden<sup>58</sup>, incluye la interpretación que se daba del Grifo como símbolo del mal<sup>59</sup>, cuando, de acuerdo con los estatutos de la Orden, no parece que fuera así; reiteramos: "como el grifo era el más fuerte entre todos los animales, así todos aquellos que lleven dicha divisa han de ser fuertes en el amor de Dios y de la Virgen Santa María". En el mismo artículo, se menciona también la Jarra: "el rey se sentaba `en la rica silla de las jarras que estaba en el palacio de los Mármoles´", y también "fuesse a sentar a la silla que estaba cabe el pilar la qual tenía a los quatro cantos e cada cinco una jarrilla de Sancta María con sus lirios cubiertos con un ..." <sup>60</sup>.

Igualmente, McKay se refiere a cómo, en uno de los "juegos" que se presentaron en el banquete de la coronación, de una "... jarra de Sancta Maria, con sus lirios blancos de plata bruñida muy grande..." (que formaba parte de una de las carrozas del desfile) salía un niño, que obviamente representaba el naciente

<sup>56</sup> *Cancionero de Baena*, "Este desir fiso e ordenó a manera de loança al Ynfante Alfonso Alvarez de Villasandino", p. 14, Imprenta Rivadeneyra, 1851.

<sup>57</sup> McKay, A., "Don Fernando de Antequera y la Virgen Santa María", *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, Ed. Editum, Ediciones de la Universidad de Murcia, 1987. En la pag. 952, alude a un trabajo de Donatella Ferro (ed.) sobre la denominada "Refundición de la Crónica del Halconero", atribuida a Lope de Barrientos (1454): *Le parti inedite della "Cronica de Juan II di Alvar Garcia de Santamaria"*, Consiglio Nazionale delle Ricerche (Gruppo studi d'ispanistica), Venecia, 1972, donde transcribe la escena del banquete de coronación de 1414. Al respecto, véase también Oleza, Joan, "Las transformaciones del fasto medieval", En L. Quirante, ed. "Teatro y espectáculo en la Edad Media". *Actas Festival d'Elx 1990*. Instituto de Cultura "Juan Gil Albert". Alicante.1992. pp. 47-64.

<sup>58</sup> McKay, A., op. cit. p. 950.

<sup>59</sup> McKay, A., op. cit. p. 953.

<sup>60</sup> McKay, A., op. cit. p. 952.

reinado del nuevo rey, que se enfrentaba al grifo (a su vez representación del mal, al igual que a los árabes también presentes en esta pantomima real) y lo vencía<sup>61</sup>.

Interesante también resaltar que, el “Maestro del Triunfo de Alfonso”, del que hablaremos *in extenso* más adelante, representó, en un *cassone*, parte del cual hoy día se encuentra en una colección privada napolitana, la cabalgata de entrada triunfal del rey en Nápoles, cuyo trasunto aparece en la escena central del Arco del Castelnuovo. En este *cassone* aparecía, en el primer carro del desfile, una enorme Jarra, muy similar a las que luego se representarán en los basamentos del Arco y en otros lugares de la fortaleza napolitana, sobre la cual iba la Fortuna, perfectamente discernible por sus atributos, de los que se hablará más tarde (Ilustración num. 1.9)<sup>62</sup>.

No es de extrañar, por tanto, que la imaginación y la fantasía del jovencísimo Alfonso (tenía 7 años en 1403, fecha de creación de la Orden, y 18 en 1414, cuando las fiestas de coronación de Fernando de Antequera en Zaragoza) estuviesen saturadas de estas imágenes (además de las referentes a las aventuras caballerescas de las que hablaremos más adelante) que luego hizo representar, profusamente, en el monumento que dedicó a sí mismo y su propia gloria, pero también a su padre, fundador de la dinastía Trastámara aragonesa.

#### **1.4.- La Jarra y su significación en los modelos de la Roma clásica**

En cuanto a la significación de las Jarras y los evidentes antecedentes de la Roma clásica de donde pudieron surgir los modelos de las que aparecen en la decoración del Castelnuovo, es preciso hacer referencia a varias temáticas muy

---

<sup>61</sup> McKay, A., op. cit. pp. 953-55.

<sup>62</sup> Véase Alisio, G., Bertelli, S. y Pinelli, A., *Arte e política tra Napoli e Firenze, Un cassone per il trionfo di Alfonso d'Aragona*, Ilust. 3 y 14, Franco Cosimo Panini Editore spa, Modena, 2006.

utilizadas en la iconografía funeraria romana, con distintos modelos de jarras o vasijas de tipos similares:

- En primer lugar, y de forma muy básica, las físicamente existentes dentro de los diferentes monumentos funerarios, como parte del ajuar del difunto. Cumont se refiere a éste, hambriento dentro de su recinto inhumatorio, al que, según las creencias del momento, era necesario alimentar, por lo que se le inhumaba junto con una serie de recipientes en los que se contenía miel, vino, frutas o confituras, etc.<sup>63</sup>.
- Igualmente, y con el mismo planteamiento anterior, las que figuran representadas en distintos modelos de sarcófagos con igual finalidad: la representación del ajuar funerario.
- Asimismo, los sarcófagos y monumentos funerarios que aluden o conmemoran el festín dionisiaco (no hemos de olvidar que el vino, como parte del legado de Dioniso, viene representado siempre en los receptáculos que lo contienen, casi siempre jarras), donde se representaban éstas (o hidrias) como parte de los utensilios de la mesa, o en torno a ésta.
- Otro modelo podría ser las representaciones, como tema funerario, de la condena de las Danaides, que debían transportar agua en jarras agujereadas durante toda la eternidad como castigo por su crimen (de las cincuenta Danaides, cuarenta y nueve mataron a sus maridos la noche de la boda clavándoles un alfiler en el corazón).
- Finalmente, la existencia de hidrias y vasijas que aparecen con profusión en las representaciones de deidades acuáticas, sobre todo en las de las fuentes y ríos, del mundo romano, aunque no parecen ser éstas las

---

<sup>63</sup> Cumont, F., *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, p. 352, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, París, 1966 (Réimpression anastatique). Igualmente, Cumont, F., *Afterlife in Roman Paganism*, pp. 50-51, Yale University Press, New Haven, 1922.



antecesoras de las representadas en el Arco, porque, en el caso que nos ocupa, no se trata, claramente, de vasijas de terracota, sino de metal.

Todas estas representaciones incluirían imágenes de recipientes en forma de jarra, de donde los artistas del renacimiento pudieron haber tomado los modelos. De hecho, en nuestras ilustraciones adjuntamos algún ejemplar que data de la Roma clásica y paleocristiana (Ilust. Nums. 1.10, 1.11, 1.12), e, igualmente, algunos ejemplares de representaciones de jarras en obras de artistas del Renacimiento anteriores (Filarete, Ghiberti) y contemporáneos del Arco, como el jarrón entre dos ángeles del Tabernaculo que se hallaba –hoy solo queda este resto- en la Sacristía de la Capilla Sixtina de Santa María Maggiore, Roma, ca. 1448, de Isaia da Pisa (uno de los escultores que trabajaron en el Castelnuovo), que, muy posiblemente, sea el antecedente más directo de las del pedestal derecho del Arco del Castelnuovo. (Ilust. Num. 1.12, 1.12.2 y 1.12.3).

En cuanto a las jarras representadas en el Arco del Castelnuovo, son muy numerosas, lo que refuerza nuestra teoría. Relacionando, de forma no exhaustiva, algunas de ellas, se encuentran:

- Directamente ante de los ojos del espectador en los basamentos en que se apoya el Arco: en el frontal del basamento derecho en que se apoya el Arco, parte inferior, tres jarras entre cabezas de querubines o *putti* alados (Ilust. num. 1.14).
- Igualmente, en las lesenas que decoran los estribos del arco, sobre los basamentos de derecha e izquierda, frente al espectador: se trata de jarras de las que surge una vegetación decorativa, muy al estilo de la Roma clásica. (Ilust. Num. 1.15).
- Sobre la rueda del carro del Rey, en la escena central de la entrada triunfal en la ciudad, precisamente bajo sus pies. (Ilust. Num. 1.15).

- En la mano de la Victoria de la izquierda en la albanega del arco superior. (Ilust. Num. 1.15: es posible que la Victoria de la derecha también tuviera una jarra similar en la mano, pero ésta ha desaparecido).
- En el soporte del balcón<sup>64</sup> que se encuentra dentro del patio principal del Castelnuovo, que alude claramente a la Jarra de Santa María (Ilust. Num. 1.16).
- En las jambas de la entrada de la Capilla de Santa Barbara, dentro del recinto, desde el patio central, en un relieve muy bajo, pero claramente discernible, con una jarra incisa a cada lado ambas muy similares (Ilust. Num. 1.16).

### **1. 5.- Los Grifos del Castelnuovo, antecedentes y significación**

La temática del grifo es mucho más amplia, tanto por la iconografía que refleja el Castelnuovo, como por la significación de este animal mítico que se fue desarrollando a lo largo de distintas épocas.

Desde el punto de vista estricto de su uso en el arco del Castelnuovo de Nápoles, el tema refiere directamente a la Orden creada por Fernando de Antequera, como se ha indicado, y los ejemplares que aparecen en el arco son extraordinariamente importantes, tanto por el tamaño (son las representaciones de mayor envergadura de todo el Arco: los dos enormes grifos que flanquean el arco de entrada, rampantes y sujetando cornucopias (cuya significación estudiaremos más adelante: Ilust. Num. 1.17), como por el lugar en que

---

<sup>64</sup> Krufft y Malmanger, op. cit., Nota 8, p. 242 relatan que este balcón, denominado “balcón triunfal”, estaba adornado por ángeles y mostraba los escudos y “empresas”, es decir, los emblemas, pero que todo ello desapareció por un rayo que lo destruyó en 1511. Está claro que este balcón se hallaba adornado con todos los emblemas que deseaba Alfonso: los suyos y los de su padre, prueba de ello es la Jarra de Santa María que aún adorna su soporte. El mismo relato aparece en Filangieri di Candida, R., op. cit. *Castel Nuovo. Reggia angioina...*, p. 131.

aparecen, el más destacado: a ambos lados de la entrada, y en el friso de separación del arco superior y su tímpano (Ilust. Num. 1.18). Se trata claramente de grifos heráldicos cargados de significados apotropaicos, protectores o de vigilancia, pero también el recordatorio patente de uno de los emblemas más apreciados por el Rey. Podemos ver también al Grifo en la colección de dibujos de Pisanello que custodia el Louvre, Codex Vallardi, sobre el casco del Rey (Ilust. Num. 1.19).

Ya hemos comentado en páginas anteriores la significación del grifo para los galardonados con la Orden de Caballería de la Jarra y el Grifo, que aparece claramente en sus estatutos. Sin embargo, por tratarse de un animal mítico y de aspecto temible, se le identificó, desde principios de la Edad Media, con el mal y con el dragón que representa al demonio, como hemos visto. Sin embargo, para Alfonso, su significación inicial tuvo que ser la del animal mítico que era emblema y divisa de su dinastía y también de sus propios logros<sup>65</sup>.

Parece necesario, en este contexto, referirse al Grifo a lo largo de la historia, tema sobre el cual existe una amplia documentación a que aludiremos enseguida; igualmente, plantearemos la visión que los hombres cultos de la época tenían sobre esta fantástica criatura de las leyendas.

Animales míticos, con la cabeza y alas de un águila, en el cuerpo de un león, los grifos aparecen, en primer lugar, en imágenes "...del antiguo Egipto y de la Mesopotamia coetánea, sobre el 3.000, a.C., desde donde tales imágenes se expandieron hacia Siria, Palestina y Anatolia y, finalmente, a Chipre. Hacia 1700 a.C. habían llegado a Creta"<sup>66</sup> (Ilustración num. 1.20). La mezcla de águila (la reina de las aves) y león (el soberano entre los animales) convirtió a este ser fantástico en un símbolo del poder, utilizado en las civilizaciones originarias: Egipto y Mesopotamia.

---

<sup>65</sup> Más adelante nos ocuparemos de la raíz literaria que esta representación encarnaba para Alfonso V.

<sup>66</sup> Véase Armour, P., "Griffins", en Cherry, J. (ed.), *Mythical Beasts*, pp. 72-103, British Museum Press, Londres, 1995.

Precisamente de esta consideración surge una primera función de las imágenes de este ser mítico: la heráldica. Aunque los blasones surgen en Europa en los alrededores del siglo XII, lo cierto es que la asimilación de un linaje (real o nobiliario, o simplemente de un grupo social) con un animal, real o ficticio, tiene raíces mucho más antiguas, que entroncan con el mundo numinoso de los animales-totem.

En lo referente al Grifo, como decíamos en el párrafo anterior, se empezó, ya en los momentos iniciales de la historia, a identificar su fuerza y fiereza con los del personaje o linaje que estuviese en el poder, de ahí las representaciones antiguas con las que hemos empezado a tratar este tema, que referían al faraón, o al rey o príncipe, en cada una de las civilizaciones a que venimos aludiendo.

Esta imagen, que en un principio era una mezcla confusa de predadores (diversas aves con leones, incluso, a veces, con leopardos), quedó fijada finalmente en la mezcla de águila y león con la que seguirán siendo representados posteriormente. Son imágenes que reflejan, en los momentos iniciales, un combate en el que el grifo está siendo vencedor, por su mayor fiereza, o bien, la alternativa es situarlos como guardianes, afrontados, "...flanqueando un árbol, un candelabro, una fuente, un cuenco ceremonial, una urna funeraria, un altar o una lira (en este último caso, por estar relacionado con el culto a Apolo)..."<sup>67</sup>.

En el siglo VIII a.C., los griegos empiezan a utilizar las imágenes de los grifos y, desde este momento, pasan a su literatura y se engarzan en las tradiciones literarias para no abandonarlas ya, porque fueron aludidos, con mayor o menor extensión, por distintos autores de la época clásica al igual que a lo largo del Medievo. En Nota a continuación hemos añadido una lista, en absoluto exhaustiva, de las obras literarias más conocidas en las que aparecen

---

<sup>67</sup> Armour, P., op. cit. p. 73.

mencionados los grifos, identificando autor, obra y punto de ésta donde aparece la mención, por si se desea consultar; hemos preferido separarla del texto principal para evitar la ruptura de su continuidad<sup>68</sup>.

Es difícil hacerse idea de las lecturas o conocimientos que pudo tener Fernando de Antequera<sup>69</sup> para fijar tan claramente en una de sus divisas este ser mítico,

---

<sup>68</sup> A continuación un sucinto listado de algunas obras literarias donde aparecen los grifos, hasta 1400 aproximadamente; es decir, las que pueden haber sido consultadas por, o explicadas a, Fernando de Antequera y a su primogénito por parte de sus consejeros, de personajes de de su corte, o por los humanistas con los que trató (en este caso Alfonso) a lo largo de su vida:

- La primera aparición literaria de los grifos en un texto es la Biblia (ca. 900-800 a.C.): *Levítico*, XI, 13 y *Deuteronomio*, XIV, 11 y 12.
- Posteriormente, en la literatura griega: Esquilo (*Prometeo Encadenado*, v. 802, ca. 460 a.C.),
- quien más ampliamente se refirió a los grifos fue Heródoto, unos años más tarde: *Historias*, ca. 444 a. C. (Libros III, 116 y IV, 12-15, 27, 79 y 152).
- A principios del siglo siguiente, 395 a.C., Ctesias de Cnido, los menciona en *Indica*, §26.
- Estrabón, ya en el siglo I antes de Cristo (29-7 a.C.) se refiere de pasada a los Grifos en su *Geografía* (8.3).
- Virgilio, siglo I a.C., *Égloga VIII*, 66 (ca. 40 a.C.) y *Eneida*, VI, 853 (29-19 a.C.),
- A finales del siglo I d.C., Plinio el Viejo, en su *Historia Natural*, 7. 2 §10, también los alude.
- Igualmente Pausanias, a mediados del siglo II d. C. alude muy sucintamente a los Grifos en su *Descripción de Grecia*, 1. 24 y 8. 2.
- A finales del mismo siglo y principios del siguiente, Claudio Eliano realiza un amplio resumen de todas las informaciones que, hasta el momento, habían ido apareciendo sobre el tema: *Sobre los Animales*, 4. 27.
- Igualmente, a principios del siglo III d.C. Filóstrato el Viejo, también se refiere a ellos en su *Vida de Apolonio de Tiana* (3. 48 y 6. 1).
- C. Iulius Solinus, *Collectanea Rerum Memorabilium*, ca. 350 d.C.,
- Nonno de Panópolis los menciona en su *Dionisiaca*, 48. 395 y 449 (primer cuarto del siglo V d.C.).
- Casiodoro, *Variarum Libri* XII. ix, 3, ca. 520 d.C.
- Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, XII, 2, §17; XIV, 3, §7 y 32, ca. 634 d.C.
- Rabano Mauro, *De Universo libri XXII*, VIII, 1, ca. 842 y 847
- Juan Escoto Erígena, *Sobre la división de la naturaleza*, (ca. 850 d.C.) III, §39
- Hugo de San Victor, *De bestiis et aliis rebus libri IV*, III, 4, ca. 1133.
- *Libro de Alexandre*, al que nos referiremos un poco más adelante. Sus versiones aparecen desde el año 1000 en adelante, basadas en las Gestas de Alejandro Magno (*Res Gestae Alexandri Macedonis*) de Julius Valerius, traductor del griego al latín del Pseudo-Calístenes donde se relatan las glorias del gran conquistador.
- Dante Alighieri, *La Commedia, Purgatorio*: xxix, 106-20; xxx, 8; xxxi, 79-81, 112-32; XXXII, 25-27, 43-51, 89-90, 95-96, ca. 1300.
- John de Mandeville, *Libro de las Maravillas del Mundo*, Capítulo XXIX, ca. 1356,

Se encontrará también una amplísima bibliografía sobre el tema en la obra de Peter Armour, *Dante's Griffin and the History of the World*, Clarendon Press, Oxford, 1989.

al que define, reiteramos, en las Ordenanzas de la Caballería de la Jarra y el Grifo de la siguiente forma: "...assí como el Grifo es fuerte sobre todos los animales brutos...."<sup>70</sup>. Sin embargo, lo cierto es que algo sabía sobre este tema, o tenía asesores que le aconsejaron sobre lo que pudiera ser más apropiado para dar relumbrón a su divisa (no olvidemos que, en aquel momento, su posición era la de infante regente, a la espera de que su rey legítimo llegase a la edad necesaria para hacerse cargo del trono).

Respecto de los conocimientos de la literatura clásica que pudiera tener Fernando, o sus consejeros, hay que volver sobre el texto mencionado de Valla: la frase que hemos reflejado en la Nota 53 es la continuación de la anécdota que cuenta sobre Aquiles, que reproducimos: "Cierta día, estando él presente, como quiera que se suscitara una riña violenta y un altercado entre sus familiares sobre quién había sido más sobresaliente en la guerra, si Héctor o Aquiles, intervino Juan Fernández de Heredia y preguntó a cuento de qué venía un altercado de esas características, pues ninguno se avenía a las razones del otro. Y cuando oyó el motivo de la discusión, dijo: `Majestad, no permitas en tu presencia una pregunta así y que se compare a Héctor, el más valiente y preclaro de todos, con el desvergonzado e ignominioso Aquiles´". Llevado de esa advertencia, el rey dijo bien claro que si alguien en su casa volvía a nombrar a Aquiles, al punto le obligaría a marcharse para no volver nunca"<sup>71</sup>.

De esta interesante anécdota podemos extraer varios corolarios:

- El primero, que Fernando era, como dice Valla, poco culto, porque de la anécdota puede deducirse que no tenía una idea clara de quién era Aquiles (de ahí el comentario posterior del humanista sobre la poca cultura de Fernando).

---

<sup>69</sup> Hay que señalar que Valla, en su biografía de Fernando, afirma que "...fue poco conocedor de las letras, pero para aquel entonces y para lo que era la nobleza de España, bastante culto". Véase Valla, L., op. cit. p. 210. Bentley alude a la misma cuestión: op. cit. p. 234.

<sup>70</sup> Dormer, D.J., *Discursos varios de historia, con muchas escrituras reales antiguas y notas a algunas dellas* (1683) – "Ordenanças de la Cavallería de la Jarra y el Grifo, Hechas por el Señor Infante Don Fernando, Año de MCCCCIII", pp. 188-197.

<sup>71</sup> Valla, L., op. cit. pp. 209-10.

- Igualmente, que en su corte sí se conocía la Iliada, o alguno de los otros textos medievales en los que intervenían sus protagonistas; porque no tiene sentido una discusión tan acalorada si no supieran, todos los presentes, de lo que se estaba hablando (esta cuestión es interesante en relación con lo que, en adelante, plantearemos sobre los niveles culturales de los Mendoza).

Es claro, por tanto, que sus consejeros y cortesanos tenían conocimiento de algún tipo de literatura clásica, o medieval basada en aquélla, y, por ende, bien del *Physiologus* griego (y la infinidad de copias medievales de tal obra, donde aparecen los grifos), bien de alguno de los Bestiarios en circulación (Ilustración num. 1.21), todos ellos versiones más o menos extensas de aquél.

Podríamos incluso avanzar una hipótesis literaria: Fernando de Antequera pudo haberse inspirado en el *Libro de Alexandre*<sup>72</sup>, compuesto en Castilla en la primera mitad del siglo XIII, cuya finalidad, se supone, era ser leído en la corte, quizá como *speculum principis*<sup>73</sup> destinado al infante Fernando (que después sería el tercer rey de su nombre) o quizá para Alfonso (X el Sabio), su heredero, que contiene el relato del viaje de Alejandro (el Magno) a la India y su famoso vuelo sobre las tierras por entonces conocidas en un ingenio de su invención tirado por grifos. Con casi completa seguridad podemos afirmar que aún se seguía leyendo en la corte de Juan I y de Enrique III, donde pudieron escucharlo, o leerlo, y deleitarse con sus fantasías, tanto el Infante Fernando como su hijo Alfonso<sup>74</sup>. Esta hipótesis queda confirmada en el capítulo que dedicamos a los Emblemas de éste último.

---

<sup>72</sup> *Libro de Alexandre*, v. 2333-2351, Manuscrito O de la Biblioteca Nacional de Madrid, ms. Vit. 5-10.

<sup>73</sup> "...Hay que tener en cuenta que en la Edad Media se concebía toda obra narrativa como un sermo o una lectio moralizante, es decir, como un ejercicio de eloquentia y no únicamente de scientia...", como dice Manuel Alejandro Rodríguez de la Peña en su artículo "La Realeza sapiencial y el ciclo del Alexandre medieval: tradición gnómica y arquetipos políticos en el Occidente latino (siglos XII-XIII)", p. 459, en *Historia, instituciones, documentos*, pp. 459-490 Publicaciones de la Universidad de Sevilla, ISSN 0210-7716, num. 26, 1999.

<sup>74</sup> El conocimiento del *Libro de Alexandre* por Alfonso queda claramente demostrado por su utilización del emblema de la espiga de mijo. Tema al que nos referiremos más adelante.

Respecto del Magnánimo, sin embargo, cuya formación (tanto la adquirida en la corte castellana, como la que después fue acumulando durante su peripetia vital) y cultura eran muy superiores a las de muchos príncipes de la época, hay que plantear que, aunque no cambió en nada los estatutos de la Orden, posiblemente su conocimiento de qué cosa eran los grifos y qué significación tenían para un hombre de su tiempo eran muy distintos de los que hubiera podido tener su padre: en primer lugar, como ya hemos mencionado más atrás, era un humanista, cuya apreciación de los "... bienes y tesoros que conllevan las ciencias mencionadas, especialmente el arte de la oratoria y la poesía" servían a sus cortesanos para aprender de él, y cuya capacidad cultural y afición a los libros<sup>75</sup> fue reconocida (y elogiada muy ampliamente) no solo por los hombres de letras a su servicio (que, a fin de cuentas, cobraban por ello<sup>76</sup>) sino también por muchos de quienes le conocieron<sup>77</sup>.

Aplicando todo lo expuesto a su conocimiento sobre los grifos<sup>78</sup> que pudo conducirlo a la magnificación de las imágenes de los que aparecen en el Arco

---

<sup>75</sup> "Alfonso...hubiera convertido su todo reino en una biblioteca": Ryder, a., op. cit., p. 390.

<sup>76</sup> Por todas, mencionamos la referencia a la *ora del libro*: sesión diaria dedicada a la lectura de los clásicos por Alfonso reunido con sus cortesanos; reunión que se producía por las tardes siempre que fuera posible. Véase Valla, L., *Re criminationes in Facium, Opera Omnia*, Basilea, 1540, pp. 460-632. Igualmente, interesa traer aquí su agradecimiento a Cosme de Medicis que le había hecho llegar una versión latina de Diógenes Laercio. Dice Alfonso en su carta: "...ningún presente honra tanto no solo al que lo recibe, sino también al que lo da, como los libros que encierran sabiduría. ... no solo acreces mi biblioteca, sino mi dignidad y mi fama...", citado por Jorge Rubió, en "Las Cortes de Alfonso el Magnánimo y la espiritualidad del Renacimiento", p. 159, Estudios sobre Alfonso el Magnánimo, op. cit., pp. 153-172.

<sup>77</sup> Véase Ryder, A., op. cit., p. 377, extendiéndose sobre esta cuestión. Igualmente, alude Ryder a su afición a los libros y a la ferviente admiración que sentía por la cultura clásica: op. cit. pp. 389-395. También Bentley, J., op. cit. p. 51 y ss. (donde incluso critica a Croce por presentarle como un provinciano rústico y semibárbaro). El primero en mencionar este "entusiasmo" fue Von Fabriczy, op. cit., p. 4.

<sup>78</sup> Hay que decir que una gran cantidad de las obras reflejadas en nuestra Nota 67 se hallaban también en la biblioteca del Castelnuovo de Nápoles. Consúltense las obras de Mazzatinti, G., *La Biblioteca dei Re D'Aragona in Napoli*, Licinio Cappelli Ed., Rocca S. Casciano, 1898, De Marinis, T., *La Biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, Hoepli, Milán, 1947-52-69, Alcina Franch, J., *La Biblioteca de Alfonso V de Aragón en Nápoles, Fondos Valencianos*, Generalidad Valenciana, Valencia, 2000; y López-Ríos, S., "A new Inventory of the Royal Aragonese Library of Naples", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXV, Londres, 2002, además de los artículos de Gennaro Toscano sobre el tema en la obra ya mencionada editada por la



del Castelnuovo, hemos de acudir a la *Commedia* del Dante, cuyo extraordinario éxito y difusión, prácticamente instantáneos a su finalización, nos hace pensar, quizá, en una interpretación más profunda de la del mero recordatorio a la obra de su padre.

La multiplicidad de comentarios, casi contemporáneos, sobre los significados alegóricos de muchas de las imágenes que aparecen en la gran obra del florentino, nos induce a plantearnos si acaso Alfonso, conocedor, sin duda, tanto de la obra, como de sus comentaristas<sup>79</sup>, no hubiera deseado utilizar estas grandes imágenes del grifo, que guardan la puerta, en su connotación, según la interpretación de Armour, de "...centro del plan de Dios para la redención de la humanidad; embridado, domado, pacífico... que no destruye sino renueva el árbol sagrado... y que arrastra plácidamente el carro triunfal (más hermoso que el del sol –no olvidemos la carroza de Apolo, también tirada en ocasiones por grifos-) de la representante de Cristo, Beatriz"<sup>80</sup>.

Para terminar esta reflexión sobre los grifos (realizada con la finalidad de hacernos una idea de los conocimientos y, por ende, de la ideología que, sobre los mismos, podía informar las mentalidades de los contemporáneos, en la

---

Generalidad Valenciana en 1998 (*La Biblioteca Real De Napoles En Tiempos De La Dinastia Aragonesa*) que completaban la exposición (Valencia-Nápoles) sobre la materia. Igualmente, la alusión de Ryder a los libros confiados en julio de 1417 a su chambelán en Valencia (Ryder, A., op. cit. p. 387). Sobre esta cuestión de la biblioteca, y en relación con el nivel cultural de Alfonso, reiteramos la alusión que hemos hecho a las sesiones vespertinas de lectura y comentario de los clásicos de las que hablan muchos autores, y a las que asistían, además del rey, "cortezanos, hombres de letras, ciudadanos e incluso algunos muchachos de extracción humilde" y que tenían lugar en los recintos destinados a biblioteca por Alfonso; por todos, véase Ryder, A., op. cit., p. 391 y ss., así como Bentley, op. cit., p. 57 y ss.

<sup>79</sup> Respecto de los humanistas que rodeaban a Alfonso y su conocimiento de las obras toscanas, véase Bentley, op. cit. p. 201. Igualmente, Gennaro Toscano comenta: "Su primera lectura de la Divina Comedia de Dante es seguramente en catalán; de hecho, ya en 1429, en Barcelona, había hecho traducir a Andreu Febrer el poema de Dante. En el código L, II 18 de la Real Biblioteca de San Lorenzo del Escorial se lee: 'Comença la Comedia de Dant Alighieri (...) translata per Nandreu Fabrer algutzir del molt alt princep et victoriós señor lo Rey don Alfonso Rey daragó de rims bulgars toscans en rims vulgars cathalans, ...completum fuit prima die mensis augusti anno nativitate domini M CCCXXVIII, in civitate nobili Barchinone Amen'"; véase Toscano, G, "La formación de la biblioteca de Alfonso el Magnánimo. Documentos, fuentes, inventarios", *La Biblioteca Real De Napoles...*, op. cit.. pp. 183-219.

<sup>80</sup> Armour, P., *Dante's Griffin and the History of the World*, op. cit. pp. 44-45.

época de Fernando de Antequera, pero, sobre todo, de Alfonso su heredero), vamos a señalar las características, atributos y aspecto con que aparecían tales seres en este momento histórico, producto del largo proceso literario durante el que se fue conformando su imagen.

No podemos presumir que en las cortes de principios del siglo XV se conocieran las imágenes egipcias, mesopotámicas y griegas de estas míticas criaturas, pero sí es muy posible que muchos contemporáneos, al margen de haber tenido acceso a algunas de las obras literarias donde éstas aparecían, hubiesen podido ver también los abundantísimos restos, testigos de la potencia del imperio romano; siguiendo a Peter Armour, "Los grifos de Roma aparecen luchando con seres humanos o con otros animales; o en pares flanqueando el árbol de la vida o cualquier otro símbolo, como una fuente, un candelabro, o una lira; o protegiendo un templo, altar o urna; o tirando de un carro con su auriga; o transportando una figura envuelta en un manto. El primer motivo se asocia con el grifo como fiera que lucha con los Arimaspos y es hostil a los demás animales; el segundo y el tercero, ilustran la función de estas terribles criaturas como guardianes. Los grifos uncidos a un carro eran, normalmente, los de Apolo, el dios-sol, pero también pueden hallarse en representaciones de Baco o de las diosas Artemisa y Némesis... Finalmente, la antigua costumbre de representar al grifo en el arte funerario se combinó con sus imágenes de guardián, guía y ente tutelar solar, y administrador de justicia para crear el motivo del grifo como psicopompo, trasladando el alma de un difunto, a veces envuelto en un manto y velado, hacia el paraíso y la apoteosis en la otra vida..."<sup>81</sup> (Ilustración num. 1.22).

La caracterización de los grifos a lo largo de los siglos en que aparecen en la literatura es como sigue:

- Su hábitat se encontraba al Norte, cerca de la tierra de los escitas<sup>82</sup>, donde viven los Arismaspos de un solo ojo que luchan constantemente

---

<sup>81</sup> Armour, P., op. cit., p. 16.

<sup>82</sup> Respecto de esta cuestión, véase Adrienne Mayor, *El secreto de las ánforas*, Grupo Editorial Random House-Mondadori, Barcelona, 2002, donde apunta a la posibilidad de que las imágenes de los grifos puedan provenir de esqueletos de una especie concreta de dinosaurio,

con ellos por el oro (Ilustración num. 1.23), que los grifos custodian celosamente (Esquilo, Heródoto, Solinus, ver nuestra Nota 57 si se desea localizar la cita concreta). También viven en la India (Eliano y Filóstrato),

- Los grifos no solamente custodian el oro, sino también las esmeraldas que existen profusamente en este país (Solinus),
- Son animales extremadamente fieros y crueles (opinión general de todos los autores): en cuanto ven al hombre se lanzan sobre él y lo descuartizan,
- Además del hombre, tienen un odio especial por los caballos (Virgilio bromea en su Égloga VIII sobre la posibilidad de que los grifos se crucen con las yeguas como algo imposible, el mundo al revés<sup>83</sup>). De esta idea surge también otro animal mítico: el hipogrifo (Ilustración num. 1.23), cruce de grifo y equino que adelanta la Edad Dorada donde las fieras y sus presas conviven pacíficamente: la época de los milagros<sup>84</sup>.
- Su vuelo es extremadamente veloz, y son capaces de transportar en sus garras un buey o un caballo con su caballero, por lo que, además de terribles y feroces, son muy fuertes (Hugo de San Victor, Rabano Mauro).
- Pese a su fiereza, conviven pacíficamente entre ellos, cuidando de sus crías; incluso se les consideraba símbolo de castidad porque, si su pareja moría, permanecían castos para el resto de sus vidas (Juan Escoto Erígena).

La tendencia a la alegorización y moralización en la literatura de la Edad Media produjo unos resultados similares para la figura de este ser mítico. Basándose

---

el *Protoceratops*, pequeño dinosaurio cornudo que vivió en los territorios donde dominaron los escitas (Mongolia).

<sup>83</sup> "...los grifos se ayuntarán con las yeguas, y pronto las tímidas corzas acudirán a abrevarse juntas con los perros...". Virgilio Maron, P., *Obras Completas, Égloga VIII*, p. 35, trad. Don Eugenio de Ochoa, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid, 1869.

<sup>84</sup> Así, la montura de Orlando es un hipogrifo (*Orlando Furioso*, Ariosto).

en la Biblia (que le menciona entre los animales inmundos que no deben comerse –ver cita en la sucinta lista de literatura que ofrecemos-) y en la fama de fiereza y de ferocidad por sus ataques al hombre, además de por su aspecto temible, el grifo fue considerado, en opinión general, como una encarnación del mal y del diablo, atemperada por su avidez hacia las esmeraldas, piedras benéficas descritas en los Lapidarios<sup>85</sup>. Las derivaciones alegóricas son infinitas: el caballero arrebatado es el alma, transportada por el grifo al desierto (el infierno), etc., etc....

En cuanto a las fuentes contemporáneas en las que hubiera podido inspirarse el diseñador-autor de los grifos del Castelnuovo, todos los autores coinciden<sup>86</sup> en que la fuente más directa es la medalla de Pisanello<sup>87</sup> para Niccoló Piccinino (Ilustración num. 1.24), quien, a su vez, parece haberse inspirado en el grifo heráldico de Perugia (Ilustración Num. 1.25), obra de los Pisano, padre e hijo, entre 1277-78, que surge directamente de la escultura funeraria romana, como hemos visto.

Para terminar el presente capítulo, reseñar los otros grifos, además de los enormes que guardan la puerta, que aparecen en el Arco del Castelnuovo:

- En primer lugar, el que cuelga del collar del rey, del que ya hemos hablado, en el desfile triunfal que separa el arco inferior del superior, que deja claro que el planteamiento que venimos desarrollando es correcto, ya que, en el monumento que erigió a su gloria y hazañas, quiso específicamente ser retratado portando el collar de la Orden que había creado su padre (Ilust. num. 1.4).

---

<sup>85</sup> D'Ayzac, F., "Du Symbolisme du Griffon dans l'Art Chrétien du Moyen Age", *Revue de l'art chrétien*, 4 (1860), 241-63. Véase, igualmente, el lapidario que aparece en el Libro de Alexandre, versos 1307-1330.

<sup>86</sup> Por todos, véase Pane, R., op. cit., p. 124.

<sup>87</sup> Esta es también la opinión de Bertaux, que también deriva el tema del friso del Templo de Antonino Pío y Faustina, pero que lo adscribe a Pisanello, diciendo que el escultor que realizó los grifos del Arco Inferior se había inspirado en el diseño para la medalla *Vir Sapiens Dominabitur Astris*.

- Además, y en lugar prominente, están los afrontados en el friso de la parte alta del mismo (o del segundo arco, si se quiere), muy similares a los de la decoración de las puertas del Vaticano de Filarete (1435), quien, a su vez, sin duda se inspiró en el friso del templo de Antonino Pío y Faustina (San Lorenzo in Miranda, actual San Cosme y San Damián) (Ilustración num. 1.26), por lo que pensamos que el autor de la iconografía de este arco superior se pudo basar alternativamente en uno u otro modelo, modelo que tendrá secuelas posteriores en las obras Mendoza (Palacio del Infantado, entre otras) de las que nos ocuparemos más adelante.

## 2.- LOS EMBLEMAS DE ALFONSO DE ARAGÓN, UN TRASUNTO DE SUS LECTURAS JUVENILES Y SUS IDEAS ROMÁNTICO-CABALLERESCAS.

### 2.1.- Los emblemas de Alfonso V de Aragón y su ubicación en el Arco del Castelnuovo

“En el siglo XV (y en especial en sus postrimerías) la profusión y riqueza heráldicas son una constante en una Europa en la que la caballería ya feneciente parece estar ejecutando un enervante y apoteósico canto del cisne a través de sus símbolos”<sup>88</sup>.

El tema de los emblemas del Magnánimo, que aparecen varias veces en el Arco, “...requiere(n) una investigación más a fondo. Además del libro abierto, hizo uso del “Sitio Peligroso” con la inscripción *‘In dextera tua salus mea, Domine’* (lo adoptó allá por el año 1435); la Montaña de Diamantes, con la inscripción *‘Naturae non artis opus’*; la Espiga de Mijo como símbolo de incorruptibilidad; y el Nudo, que pudo ser adoptado por el nudo de Salomón o por la orden angevina del mismo nombre”<sup>89</sup>, según Alan Ryder, en su obra general sobre la vida de nuestro protagonista. Entre los extranjeros que se han ocupado del tema, además de Ryder, mencionan los emblemas Hersey, Kruft y Malmanger, y también Rolfs<sup>90</sup>, en su minuciosa descripción del arco.

Entre los autores españoles, Menéndez Pidal de Navascués se refiere a ellos enumerándolos: “la planta de mill (mijo), el brasero, el *siti perillós*, el libro, de Alfonso V”<sup>91</sup>. También se ocupan del tema Francesca Español, en su artículo

<sup>88</sup> Mira, E., “Lexant a part...”, op. cit. p. 55.

<sup>89</sup> Ryder, A., op. cit., p. 391, Nota 35.

<sup>90</sup> Rolfs, W., op. cit., p. 155. Es interesante resaltar que este autor identifica claramente el libro abierto y el nudo (gordiano) pero no los otros dos, aunque los menciona como los emblemas del rey. Dice literalmente: “En medio de la bóveda (está describiendo el intradós del primer arco) se encuentra un rondel con el escudo de la Cruz de Jerusalén y la Corona... cuatro casetones muestran los emblemas del Rey Alfonso: racimo de espigas, Nudo (gordiano), Libro abierto y Llama sobre una especie de caballete con forma de altar...”.

<sup>91</sup> Menéndez Pidal de Navascués, op. cit., p. 398. Respecto de esta enumeración hay que decir que, en nuestra indagación sobre estos emblemas, no hemos encontrado brasero alguno, si no es el que se encuentra delante del Rey, en su carro, en la escena central del arco inferior, para

dedicado al Salterio y Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo<sup>92</sup>, quien menciona el Libro, el *Siti Perillós* y el Mijo (mill) y alude, asimismo, a la Orden de la Jarra y el Grifo y sus distintivos: la Jarra de Azucenas, que denota la Anunciación, y el Grifo; por su parte, García Marsilla también se refiere a los mismos tres emblemas: Espigas de mijo, Libro abierto y *Siti Perillós*<sup>93</sup>. En el mismo sentido, aunque refiriéndose a los emblemas plasmados en pavimentos, Algarra Pardo<sup>94</sup> describe la planta de mijo, el libro abierto mostrando la encuadernación, y el *Siti Perillós*. Es curioso, sin embargo, que pocos autores se hayan referido al Nudo, que figura en pie de igualdad con los otros tres mencionados en el Arco del Castelnuovo. Finalmente Alcina Franch se refiere a “los emblemas de Alfonso V y sus sucesores”<sup>95</sup>, sin especificar nada más.

En el arco de entrada del Castelnuovo de Nápoles, aparecen representados los emblemas de Alfonso en los siguientes lugares y con la siguiente disposición:

- tanto en el intradós del arco inferior como en el del superior, en el centro del casetonado, en ambos casos, aparecen tales emblemas, simétricamente ubicados, en torno al escudo del Reino de Sicilia-Nápoles (la Cruz Potenzada de Jerusalén, que muestra, una vez más, su intención

---

simbolizar, indudablemente, el fuego que ardía en el Sital Peligroso hasta que lo ocupó Galahad.

<sup>92</sup> Español Beltrán, F., “El Salterio y Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova. British Library Ms. Add. 28962”, pp. 91-114, *Locus Amoenus*, 6, 2002-2003, RACO (Revistes Catalanes amb Accés Obert), [www.raco.cat](http://www.raco.cat).

<sup>93</sup> García Marsilla, J.V., “El poder visible. Demanda y funciones del arte en la corte de Alfonso el Magnánimo”, *Ars Longa*, 7-8, pp. 33-47, 1996-97, Universitat de València: Departament d'Història de l'Art.

<sup>94</sup> Algarra Pardo, V.M., “Espacios de poder. Pavimentos cerámicos y escritura en el Real de Valencia en época de Alfonso el Magnánimo”, *XVº Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Actas T. I, vol. 3, pp. 269-289, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1996.

<sup>95</sup> Alcina Franch, J., *La biblioteca de Alfonso V de Aragón en Nápoles*, Generalidad Valenciana, Direcció General del Llibre i Coordinació Bibliotecària, 2000. En esta obra, es preciso diferenciar la parte relacionada con la identificación de los emblemas (pp. 179-184) con otra en la que Alcina realiza la datación de manuscritos a partir de los emblemas que aparecen en ellos (pp. 199-200). Es de señalar, sin embargo, que la relación de los emblemas que realiza este autor es confusa, ya que alude a una serie de imágenes, que deja simplemente descritas, sin incluirlas en las páginas correspondientes, a través de cuya descripción no queda claro si son simples detalles decorativos o si se refieren, concretamente, a algún emblema que no aparece descrito en ninguna de las obras que hemos consultado.

de establecer una relación directa con Federico II<sup>96</sup>). En el arco inferior (Ilust. Num. 1.2.):

- las Espigas de mijo y el Nudo en la parte superior del mismo,
- el Libro abierto y el Sitial Peligroso en la parte inferior;

y con similar disposición pero invertida, en el arco inferior (Ilustración num. 2.2):

- en la parte superior el Libro y el Sitial Peligroso y,
- en la inferior, la Espiga de mijo y el Nudo, en torno al escudo de la Corona de Aragón (los cuatro Palos) en el segundo.

- Igualmente, en la escena de la izquierda de la zona interior del arco, entrando desde el exterior, aparece el Sitial Peligroso sobre la armadura del personaje más a la izquierda del relieve (presumiblemente el Rey: Ilustración 3.2). Sobre esta misma escena, y en su enmarcamiento superior se muestran, en una pequeña banda: a la izquierda, el Nudo (Ilustración num. 4.2), al centro, el Sitial Peligroso y el Libro (ambos insertos en un claro diseño pisanelliano; la parte derecha del marco ha desaparecido, pero, con seguridad, allí estaba representada la Espiga de mijo (Ilustración 4.2), con lo que se completarían de nuevo los cuatro emblemas.
- Asimismo, y de forma muy especial, porque es el único emblema, junto con el escudo de los Cuatro Palos que se podía ver frontalmente, dentro

---

<sup>96</sup> Véase Aurell, M., "Messianisme royal de la Couronne d'Aragon", *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 52 année, num. 1, 1997, p. 121, Editions EHESS, ISSN 0395-2649. Igualmente, Bohigas, P., "Profecies catalanes dels segles XIV i XV. Assaig bibliogràfic" *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, 1920-22, pp. 24-49, y "Profecies de Merlí. Altres profecies contingudes en manuscrits catalans", *Ibid.* 1928-32, pp. 253-79. Un asunto más relacionado con Federico II, y que relaciona, de nuevo, con él, al Magnánimo, es la cuestión del interés que el mito alejandrino tuvo para el primero, como pone de relieve Manuel Alejandro Rodríguez de la Peña en "La Realeza sapiencial y el ciclo del Alexandre medieval : tradición gnómica y arquetipos políticos en el Occidente latino (siglos XII-XIII) », en *Historia, instituciones, documentos*, p. 482, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, ISSN 0210-7716, num. 26, 1999.



de una laurea que lo enmarca, casi borrado<sup>97</sup>, el Libro que se encuentra en el resalte derecho del arco, en el arquitrabe sobre este edículo, rivalizando con el escudo de los Cuatro Palos, también enmarcado por una laurea, en el friso sobre la cabalgata triunfal que ocupa el lugar más importante dentro del Arco (Ilustración 2.1 bis).

- Asimismo, y saliendo desde el gran patio del Castelnuovo en dirección al exterior, en una especie de zaguán abovedado, podemos ver, de nuevo, en las claves menores de la bóveda, los cuatro símbolos del Libro, el Mijo, el Sital Peligroso y el Nudo (Ilustración num. 5.2). La clave central, sin embargo, ostenta las armas de Ferrante I de Nápoles (Ilustración num. 5.2), por lo que entendemos que esta parte de la construcción se realizó ya durante el reinado de su heredero (es decir, a partir de 1458<sup>98</sup>), respetando, no obstante, los cuatro emblemas del padre que rodean a su escudo.

Es cierto, como dice Ryder, que se hace necesaria una investigación más a fondo de este tema, cuya significación intentaremos descifrar en adelante. Es preciso adelantar, no obstante, que la Montaña de Diamantes<sup>99</sup>, que el menciona entre otros, como hemos visto, no fue uno de los emblemas de Alfonso, sino de su hijo Ferrante<sup>100</sup>, y que aparece, junto con algunos de los de su padre (sobre todo el Libro y el Sital Peligroso), en muchos de los libros que

---

<sup>97</sup> A este emblema hacen alusión Kruft y Malmanger, citando también a von Fabriczy, diciendo que no es posible conocer qué era lo representado dentro de la laurea, y que posiblemente se trataba de un Escudo, suponemos que similar al que mencionamos al lado derecho de la cabalgata, sin embargo, las fotografías actuales sí nos ofrecen la posibilidad de discernir que se trata del Libro, del que aún persiste la tapa del lado derecho, donde se pueden ver tres de los cinco “clavos” que adornan cada cubierta (Ilust. num. 2.2). Vease Kruft y Malmanger, op. cit. p. 233, Nota 1.

<sup>98</sup> En el epígrafe oportuno se justificará la cronología que adelantamos aquí.

<sup>99</sup> Mencionada por Ryder, op. cit., p. 391, Nota 35 y también por García Marsilla, op. cit., p. 39, Nota 36. Igualmente, en Mazzatinti, p. lxxxvi, vii, viii.

<sup>100</sup> Así queda claro en la obra citada de Alcina Franch, donde se dice que a la montaña con picos de diamante le dedicó Juan de Tapia una poesía, que transcribe, y que lleva por título “A la deusa del señor rey don Fernando” (Alcina Franch, J., op. cit., pp. 181-82). Para referirnos al heredero del trono de Nápoles utilizaremos la versión italiana de su nombre, por la que le mencionaban sus súbditos y, en general, todos los autores.

se realizaron por mandato suyo<sup>101</sup>, además de en la puerta de bronce, obra de Guglielmo Monaco, que cierra el Castelnuovo al exterior (ubicada en la portada interna, dentro del zaguán) que conmemora las hazañas de sucesor de Alfonso; también podemos ver este emblema a la derecha del basamento del Tabernáculo de la Virgen y el Niño que se halla en el Museo Civico del Castelnuovo, completado, al lado izquierdo, por el Sitial Peligroso (Ilust. Num. 6.2), obra realizada también en época de Ferrante. Estudiaremos este tema<sup>102</sup> más adelante, cuando nos ocupemos de las relaciones del heredero de Alfonso en Nápoles con el Conde de Tendilla.

En lo que se refiere al brasero, que menciona Menéndez Pidal de Navascués, solo lo hemos encontrado, en solitario, en dos lugares: el que aparece frente al Rey, dentro de su carro, en la cabalgata triunfal de la escena central del Arco, en clara alusión al fuego que devoraría al caballero que se atreviese a sentarse en el Sitial Peligroso si no fuese éste Galahad, el paladín sin tacha, de acuerdo con la leyenda, y también en una de las dos ménsulas de la ventana izquierda en el acceso original de la Sala de los Barones del Castelnuovo (se trata de dos ménsulas en una de las cuales están representados dos ángeles que sostienen el Brasero, enfrentados a los dos que sostienen el Libro, al otro lado del vano – Ilustración Num. 7.2). Insistimos en que no hemos hallado, ni imágenes, ni menciones en documentos, sobre este tema exceptuando los que aludimos aquí.

Para la finalidad del presente trabajo, nos atenemos, exclusivamente, a los cuatro emblemas que se hallan en el Arco del Castelnuovo.

---

<sup>101</sup> Por ejemplo, el manuscrito de Vitruvio, hoy en la Biblioteca Universitaria de Valencia (ms. 736) que menciona De Marinis en su inencontrable obra *La Biblioteca Napolitana dei re d'Aragona*, vol. II, p. 178, citado en Krufft, H.W. y Malmanger, M., op. cit., nota 2, pag. 262.

<sup>102</sup> Del que también habla Eduard Mira en “Sensibilidad artística y geopolítica (Estampas de la Valencia de Alfonso el Magnánimo y de Jan Van Eyck; un viaje a la memoria)”, p. 63, en *Alfonso el Magnánimo y su tiempo*, Bellveser, R., (coord.), Revista Debats, num. 140, 2009/2., Institutió Alfons el Magnànim, Àrea de Cultura de la Diputació de Valencia.

## 2. 2.- Lugares y fechas de aparición de los emblemas

No repetiremos lo dicho en los párrafos anteriores sobre los emblemas del Magnánimo que aparecen en el Arco. Sí es preciso, sin embargo, datar y ubicar las menciones a tales emblemas a lo largo de su andadura histórica. Existen documentos que los citan, que mencionamos por orden cronológico):

- a) 1419-20: documento sin fecha pero datado a base de estimaciones históricas, redactado poco antes de la expedición a Cerdeña, donde se mencionan, en la galera real, las *armes daragó et dels libres... plen de libres dor et dels uçills dor...*
- b) 1426: un arpa pintada con Sitis Perillosos, del pintor Gonçal Garcia (ARV, MR 8765<sup>103</sup>, fol. 69 r).
- c) 1427: (mayo): *una roba del dit senyor scollada de drap de cetí ras blau folrada de martes gibelines en la qual son brodades XXII cadíres apellades lo Siti Perillós* (ARV MR 8768, fol. 148 r. y v.).
- d) 1429: elaboración en Valencia de 915 chaquetas para el ejército del rey: *de drap blanch cascuna de quatre Sitis Perillosos...*
- e) 1429: en pavimentos, se encargaron en este año al ceramista Joan Murcí 1910 *alfardons pintats* (baldosines) con destino al Real de Valencia decorados con mills, llibres e títols...(sobre este último término, entiende Algarra Pardo que se trataba de escritura (filacterias) en los azulejos). (Ilust. Num. 8.2).
- f) 1429: se documenta la existencia de la tienda real: *...de cotonina, la qual fou del rey Alfonso ab divises de libres, de mates de mil e de altres obres...*
- g) 1431: pago por un *drap de lana brodat de les armes reals de Aragó e de Sicilia, e de les divises dels Mills e dels Sitis Perillosos a ops de la Galea Real* (ARV, MR 8790, fol. 101 r).
- h) 1431: se registra la divisa del Libro en obras de orfebrería que fueron empeñadas para financiar la campaña napolitana: en las imágenes de S. Bartolomé, S. Jaime y Sto. Tomás,

---

<sup>103</sup> ARV: Archivo del Reino de Valencia; MR: Mestre Racional; signatura numérica de cada volumen.

i) ca. 1438-1442: realización del Salterio y Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo y el Cardenal Joan de Casanova, en cuyo fol. 78 aparece el Libro (en la parte delantera del revestimiento del caballo del rey: imagen de éste montado con armadura completa). Hay que añadir que, en sus orlas, aparecen decoraciones vegetales que representan racimos de mijo granado (Ilustración num. 9.2).

j) 1442: finalización y encuadernación del anterior, en la que se insertan *II libes*, *IIII mills*, *II timbres* y *II sitis perillosos*,

k) 1442: pago al pintor valenciano Manuel Lópiz por el dibujo preparatorio de un Siti Perillós para la confección de una chaqueta del Rey.

l) 1446: se contrataron los azulejos siguientes con emblemas del Rey: 1000 ... sitis perillosos... 1000 libres... 1700 mills mats...

m) 1456: construcción de un órgano ("alto circa sei palmi, con 84 canne, con le armi di Aragona, il castello e il libro; quale organo deve servire per suonarsi nella reggia. Il presenza di lui"<sup>104</sup>, con li Siti perillos e lo libre..., dice el texto catalán<sup>105</sup>; Además: "...Dicono le Cedole (Anno 1456, fol. 180: cfr. Arch. Stor. Nap., VI, 422) che'egli nel 56 comprò per 300 ducati da Gerardo d'Olanda un órgano di 84 canne ornato dell'arma reale e degli emblemi dell castello e del libro; e dicono inoltre che in quell'anno fece costruire da Guglielmo Monaco una bombarda, detta "la napolitana", que aveva lo stemma suo e per emblema il fascio di spiche di miglio..."<sup>106</sup>.

Igualmente, aparecen en los manuscritos siguientes:

- *Salterio y Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova*, ca. 1438-1442, (British Library Ms. Add. 28962, ya

<sup>104</sup> Cédula de tesorería, nº 30, fol. 180, año 1456, transcrita por Minieri Riccio ("*Alcuni fatti di Alfonso d'Aragona*", en *Archivio Storico per le Province Napoletane*, VI (1881), p. 442. Está claro que se confunde el Sital Peligroso con un castillo, ya que el texto a continuación, en catalán, habla claramente del *Siti Perillós*. Los subrayados son nuestros.

<sup>105</sup> Los datos sobre los emblemas que figuran en la enumeración cronológica que se ofrece se han obtenido de los artículos de García Marsilla, op. cit.: letras b), c), d) y g), p. 39, Nota 38; asimismo, Francesca Español, op. cit.: letras a), p. 110, c) p. 109, Nota 125, i) p. 94, j) p. 110, y f) h) k) y m), todas ellas en la p. 111, Nota 129. También en Algarra Pardo, op. cit., e): p. 275 y l): p. 279.

<sup>106</sup> Mazzatinti, G., *La Biblioteca dei Re d'Aragona in Napoli*, p. xiii, Licinio Cappelli Editore, Rocca S. Casciano, 1897.

mencionado, (ilustraciones en las orlas de los fols. 67v, 312r y 378v: muestran auténticas espigas de mijo entre la vegetación decorativa<sup>107</sup>, también en el fol. 78r, ilustración del rey a caballo, en el revestimiento del cual, parte delantera, se ve la divisa del Libro – Ilust. Num. 10.2)<sup>108</sup>,

En los frontispicios de los manuscritos que se citan a continuación, dentro del catálogo de la obra ya citada *La Biblioteca Real de Nápoles en tiempos de la dinastía aragonesa*:

- *Saturnalia* de Macrobio, iluminado por el Maestro de Ippolita Sforza (atr.), Milán, ca. 1455, cat. 4, f. 1. (incluye en la ilustración una serie de matas similares al mijo recogido) (Ilustr. Num. 11.2),
- *Códice di Sta. Marta*, Museo Storico di Napoli, Archivio di Stato, Ms. 99 C.1, fol. 9, ca. 1444-5, atribuido a Fouquet (en su etapa juvenil, según Pierluigi Leone di Castris), p. 510, Cat. 5. (el Mijo, el Libro y el Sitial Peligroso) (Ilust. Num. 12.2)
- *Epitome historiarum philippicarum Pompei Trogi*, Nápoles, antes de 1458, París, Biblioteca Nacional de Francia, Ms. Latin 4956, cat. 9. Fol. 9. (aparecen la Jarra de Azucenas, el Libro, el Sitial Peligroso, el Mijo y el Nudo) (Ilust. Num. 13.2),
- *De terraemotu Libri III ad Alfonsum Regem Aragonum*, de Gianozzo Manetti, miniado en Nápoles, ca. 1455, por Matteo Felice, Biblioteca del

---

<sup>107</sup> La autora del artículo sobre el Salterio, Francesca Español, dice, en la pag. 111, que “desestima interpretar como mijos los frutos que sobresalen en ciertas zonas de las orlas”, sin embargo, y comparados éstos con las verdaderas espigas de mijo, podemos afirmar que sí se trata de éstas.

<sup>108</sup> imágenes obtenidas de la obra de F. Español que venimos citando.

Real Monasterio del Escorial, Ms. G. III, 23. Cat. 12, f. 1. (el Sitial Peligroso y la Jarra de Azucenas) (Ilust. Num. 14.2).

Igualmente, es necesario mencionar los diseños de Pisanello para diferentes obras: medallas, bombardas, etc.:

- La medalla en cuyo anverso figura la efigie de perfil del rey, con la leyenda *Triumphator, Invictus*, con la espiga de mijo detrás de la cabeza. Museo Arqueológico Nacional, Madrid, fechada en 1448 (Ilust. Num. 15.2),
- La medalla denominada "*Liberalitas Augusta*", en cuyo anverso figura la efigie de perfil del rey con su casco, en el que aparece el Libro abierto, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, fechada en 1449 (Ilust. Num. 16.2).
- Codex Vallardi, Museo del Louvre, dibujo de Pisanello de tres bombardas (2293 r), en la de la izquierda, aparecen los cuatro emblemas en el siguiente orden: el Nudo, el Sitial Peligroso, el Libro y la Espiga de Mijo. En la de la derecha, de nuevo el Libro solamente, en la parte posterior de la bomba. (Ilust. Num. 17.2). Datación: posterior a 1448, fecha en la que se aposenta en Nápoles.
- En el mismo Codex (2486 r), dibujo del rey a caballo, en cuyo revestimiento figura la Espiga de Mijo (Ilust. Num. 18.2). Datación: posterior a 1448, fecha en la que se aposenta en Nápoles.

De lo expuesto, podemos deducir que el emblema más antiguo es el del libro, que ya aparece en documentos de 1420. Posteriormente, Alfonso va incorporando otros emblemas a este inicial: el Sitial Peligroso, al menos desde 1426, la Espiga de Mijo ca. 1429. Finalmente, el Nudo, que aparece,

por lo que hemos visto, datado en 1448, y que también incorporó a las obras del Arco, iniciadas en 1452.

Añadir, asimismo, que existe también una serie de dibujos de Pisanello con una propuesta de emblema, cuyo motivo central es un árbol sobre una roca con la leyenda: "Guarden les forces", claramente en catalán, y que debería corresponder a una idea del Rey que se quedó en proyecto, nos ocuparemos de ello cuando analicemos el relieve izquierdo del interior del arco.

## **2.3.- Interpretación de los emblemas**

Como hemos podido ver, los emblemas que aparecen consistentemente en todo lo relacionado con Alfonso el Magnánimo son los cuatro que se plasman en los dos arcos de la entrada del Castelnuovo; siguiendo su orden de aparición dentro del Arco: la Espiga de Mijo, el Nudo, el Sitial Peligroso y el Libro Abierto.

### 2.3.1. La Espiga de Mijo

En la mayoría de los autores consultados se hace alusión a la interpretación de la espiga de mijo como la abundancia que supone una espiga bien granada, como correlativa a la abundancia que colmaría los reinos de Alfonso bajo su mandato. Se trata de una iconografía simbólica muy antigua, utilizada ya en monumentos romanos, el más conspicuo de los cuales es el Ara Pacis Augustae<sup>109</sup>. Sin embargo, en nuestra opinión, no es ésta la idea que rondaba la cabeza de Alfonso cuando adoptó esta imagen como una de sus divisas.

---

<sup>109</sup> Por todos, puesto que la bibliografía es muy abundante, aludimos a dos artículos donde esta interpretación se halla muy explícita: Holliday, P.J., "Time, History and Ritual on the Ara Pacis Augustae", *Art Bulletin*, 72:4 (diciembre 1990), pp. 545 y 556; también Sperti, L., "Il fregio vegetale dell'Ara Pacis", en *Ara Pacis. Le fonti, i significati e la fortuna* (in occasione della lezione e degli incontri con Eugenio La Rocca e Henner Von Hesberg, 6 e 7 febrero 2007), *Quaderno del Centro studi Architettura Civiltà e Tradizione del Classico*, Venezia, 2007.

Algunos autores han aludido al *Tirant lo Blanch*, la famosa novela de caballerías que hizo furor a finales del siglo XV: Francesca Español, en su artículo sobre el Salterio del Magnánimo<sup>110</sup>, se refiere a una escena del capítulo 119 de dicha obra: "Tirante se vistió con un manto de orfebrería. La divisa era toda de manojos de mijo y las espigas eran de perlas muy gruesas y muy hermosas con una palabra bordada en cada cuadra del manto que decían: 'Una vale mill y mill no valen una' y las calzas y el sombrero atado a la francesa, con la misma divisa". Supone esta autora que la divisa "*Una vale mill y mill no valen una*" proviene de la *Crónica de Enrique IV* de Diego Enríquez del Castillo, en relación con una acción guerrera en Jaén<sup>111</sup>, de donde, entendemos, la hubiera podido tomar Joannot Martorell para su *Tirant* (el final de cuya obra ha sido datado por Martín de Riquer en 1468, aunque no descarta la posibilidad de su edición en fecha más tardía<sup>112</sup>), lo que es posible. Sin embargo, lo que no hubiera sido posible es que la utilizase Alfonso desde fecha tan temprana como 1429, momento en que aparecen, por primera vez, reflejados en un documento, los *mills* (espigas de mijo) como divisa del rey, que murió diez años antes de la finalización del *Tirant*. Por otra parte, Diego Enríquez del Castillo nació en 1443, por lo que hubiera sido difícil que Alfonso utilizase su Crónica como punto de referencia en 1429.

En un capítulo anterior nos hemos referido al *Libro de Alexandre* como posible inspiración de Fernando de Antequera para la elección del Grifo como uno de los emblemas de su Orden; obra que, con seguridad, fue también una de las obras que más hubieran podido encender la fantasía de Alfonso, en sus años jóvenes. Pues bien, en esta obra se relata un agresivo intercambio entre Alejandro y Darío<sup>113</sup> cuando sus ejércitos se encuentran frente a frente: Darío hace llenar una bolsa de lienzo con simientes de amapola, y la envía al

<sup>110</sup> Español Beltrán, F., op. cit. pag. 110.

<sup>111</sup> Enríquez del Castillo, D., *Crónica del rey don Enrique el Quarto de este nombre*, por su capellán y cronista Diego Enríquez del Castillo, p. 28, Imprenta de don Antonio de Sancha, Madrid, 1787.

<sup>112</sup> Martorell, Joannot y de Galba, Martí Joan, *Tirante El Blanco*, p. lxxvii, Edición, introducción y notas de Martín de Riquer, Espasa-Calpe, SA, Madrid, 1974.

<sup>113</sup> *Libro de Alexandre*, v. 764-774, op. cit.



campamento de Alejandro junto con una carta dirigida a los “griegos”, donde les dice que ningún hombre podría enfrentarse a su poder, de igual forma que ellos (los griegos) tampoco podrían contar las simientes que hay en la bolsa:

*tanto podrie nul omne: el mio poder asmar,  
quanto esta semiente: uos podriedes cuntar,*

reprochándoles a continuación que se dejen guiar por un “*mozo loco e sen cordura*”. La contestación de Alejandro fue la siguiente: come un puñado de los granos de amapola, y comenta que son blandos y dulces para comer, igual que los pueblos persas:

*dolçes son e muelles: e de comer leuianos;  
sabet que tales son, los pueblos persianos.*

A continuación, manda rellenar la bolsa de granos de pimienta y la devuelve, con una carta, a Darío, donde figura la frase que, muy posiblemente, inspirase a Alfonso para adoptar el mijo como divisa:

*Vn grano de pimienta: mas trae de amargura,  
que non toda la quilma: d aquella tu ordura;  
assi fazen los griegos: que son yent fort e dura  
**que mas ual de nos uno: que mill de tu natura.***

Es decir, uno de nosotros, vale más que *mill* de los vuestros. Es claro que Alfonso, inspirado por este verso, y jugando con el doble sentido de mill, como mil, y mill como mijo, adoptó la espiga de mijo como divisa<sup>114</sup>: que uno de su ejército valía por mil de los enemigos; todo ello dio lugar a las múltiples

---

<sup>114</sup> Sobre esta cuestión quizá podríamos haber sabido algo más si la filacteria que explica o potencia su significado en los azulejos no hubiera sido ilegible, según Algarra Pardo, por lo que se ha perdido una posible explicación que hubiera sido muy útil para la comprensión de esta divisa; op. cit. pp. 270-289.

especulaciones sobre la abundancia de los frutos, la naturaleza feraz y su plasmación en las espigas granadas, etc... etc. que, naturalmente, también se podrían aplicar a su reinado, pero que, creemos, encuentra una explicación más lógica a partir de la escena que venimos comentando del *Libro de Alexandre*, de donde, por otra parte, puede haber surgido también la frase que refleja Diego Enríquez del Castillo en su Crónica, e incluso ser un dicho popular en la corte, sacado también del *Alexandre*.

Aún es preciso añadir un dato más: y es que los historiadores clásicos conocidos en el siglo XV que trataron el tema de Alejandro, algunas de cuyas obras estaban en la biblioteca del Magnánimo<sup>115</sup>, no hacen alusión a este relato en absoluto, por lo que hemos de pensar que esta escena formaba parte del acervo fantástico popular (al que aludiremos en adelante) y fue recogido por el autor o autores del *Libro de Alexandre* influyendo, desde aquí, sobre su imaginación romántico-caballeresca.

Una última cuestión sobre este tema es el aspecto físico de las espigas de mijo y también de los racimos de pimienta, que se parecen bastante entre sí en la realidad, pero que, sobre todo, asemejan muy de cerca las decoraciones vegetales utilizadas tanto en la Roma clásica como en el Renacimiento, que se

---

<sup>115</sup> En concreto, Quinto Curcio Rufo, Lucio Flavio Arriano y Jenofonte, en ninguna de cuyas obras aparece esta anécdota de la pimienta, ni que se diga en ninguna de ellas que valiese uno de los guerreros de Alejandro por mil de los de Darío; es de suponer que esta anécdota, como otras muchas, estuvo en el *Pseudo-Callisthenes*, obra que reunió, en el siglo III d.C. (traducción al latín del original griego en el s. IV), gran cantidad de material legendario, en diez volúmenes: *Novelas de Alejandro*, que forman la base de todas las leyendas sobre la figura del gran conquistador a lo largo de la Edad Media). En los inventarios y obras sobre los libros de la Biblioteca Real de Aragón que hemos consultado (*La Biblioteca Real De Napoles En Tiempos De La Dinastia Aragonesa*, ya citado, pero también: *Inventario de los libros de don Fernando de Aragón, Duque de Calabria*, Imprenta y Estereotipia de Aribau y Cia., Madrid, 1875; Mazzatinti, G., *La Biblioteca dei Re d'Aragona in Napoli*, citado; Alcina Franch, J., *La biblioteca de Alfonso V de Aragón en Nápoles*, citado; López Ríos, S., "A New Inventory of the Royal Aragonese Library of Naples" id. Id.), aparecen estos tres autores clásicos (se sabe, por ejemplo, que Teodoro Gaza hizo para él una traducción del griego al latín titulada *De rebus Alexandri Magni*, de Arriano, y también Bartolomeo Facio, tradujo del mismo idioma *Arriani de Rebus Gestis Alexandri Magni Bartholomeo Facio interprete*, que dedicó al monarca). Igualmente, el *Pseudo-Callisthenes*, se hallaba en su biblioteca en diferentes formatos e idiomas (toscano, latín, catalán).

caracterizan, en este sentido, por representar frutos granados en muchos de los brotes y flores (aunque ello signifique “inventar” plantas que no existen en la realidad) que se plasman en estas decoraciones. Nos referiremos más extensamente a este tema cuando hablemos de los elementos decorativos en el Arco.

### 2.3.2.El Nudo Gordiano

Con tal antecedente, no es extraño que Alfonso adoptase también el Nudo como divisa, en evocación de la famosa historia del Nudo Gordiano<sup>116</sup> y su legendaria significación de que, quien lo desatara, conquistaría todo el Oriente, dando lugar a la conocida anécdota sobre la forma en que Alejandro solucionó el embrollo.

Después de “cortar de una cuchillada todas las correas”, dijo: “Poco importa el modo de desatarle”<sup>117</sup>: “*Ille nequaquam diu luctatus cum latentibus nodis: “Nihil”, inquit, “interest quomodo solvantur”, gladioque ruptis omnibus loris oraculi sortem vel elusit vel implevit*”<sup>118</sup>.

El Libro de Alexandre relata así la historia<sup>119</sup>:

*quien soltarlo podiesse: emperador seria;  
los emperios de Asia: todos los mandaria ....  
Alexandre con gozo: de tal preçio ganar  
contendio quanto pudo: por lo laço soltar;  
mas tanto non pudo: el señor esforçar ....*

<sup>116</sup> Algunos autores lo han identificado con el Nudo de Salomón. Véase Kruft y Malmanger, op. cit., p. 248, nota 2. Sin embargo, Rolfs habla, desde el primer momento, sin duda alguna, del Nudo Gordiano, op. cit. p. 155.

<sup>117</sup> Curcio Rufo, Quinto, *De la Vida y Acciones de Alexandro el Grande*, Libro III, Cap. I, p. 120, trad. Mateo Ibáñez de Segovia, Imprenta Ramón Ruiz, Madrid, 1794.

<sup>118</sup> Curtius Rufus, Quintus, *Historia Alexandri Magni Macedonis*, Liber Tertius, I, [www.thelatinlibrary.com](http://www.thelatinlibrary.com).

<sup>119</sup> *Libro de Alexandre*, op. cit. v. 783-792.

*saco la su espada: fezol todo menudo;  
dixo cuemo yo creo: suelto he el nudo;  
Yo otra maestrja: no l sabrie far ;  
cuemoquier que fuesse: ouelo a soltar....*

Independientemente de las diferencias que la historia nos muestra y que son obvias (conquista de Asia><conquista del reino de Nápoles) es claro que Alfonso se veía a sí mismo (o pretendía ser visto) como un nuevo Alejandro, al margen de que esta forma, tajante, de resolver los problemas convenía muy bien a su carácter expeditivo (demostrado ampliamente en su propia historia personal).

Es en el marco de este planteamiento como podemos, también, comprender el orden de colocación de las cuatro divisas en ambos intradoses de los arcos que forman el ingreso del Castelnuovo: a un lado de cada escudo, siempre juntos, el Nudo y el Mijo (que refieren directamente al *Libro de Alexandre*), y, al otro, el Libro y el Sitial Peligroso, que también tienen que ver, indirectamente, con los dos primeros: es obvio que todas las ideas para sus divisas las ha sacado el Magnánimo de las vivencias de sus lecturas juveniles, aunque el Sitial Peligroso corresponde a un tema literario diferente: la denominada "materia de Bretaña", que analizaremos en adelante.

Para finalizar esta cuestión, hemos de traer aquí también el lema personal de Fernando el Católico, "*Tanto monta*", que, posiblemente, también hace alusión al Nudo<sup>120</sup>: *poco importa el modo de desatarle*<sup>121</sup>. Es claro que, como reinante en Aragón y sus territorios, también este Fernando (otro cuyo nombre le fue dado en honor de su abuelo, el elegido en Caspe) adoptó como emblema el Nudo Gordiano (esta vez partido por la mitad: Ilustr. Num. 19.2), con el lema

<sup>120</sup> Al que también menciona, en el mismo sentido, Menéndez Pidal de Navascués, op. cit., p. 398.

<sup>121</sup> Existe también otra interpretación, basada en esta divisa, de igualitarismo entre los Reyes Católicos en la que no vamos a entrar, por no tener relación con la finalidad de la presente tesis.

que le parangonaba con Alejandro. Hay que añadir que, muy posiblemente, no es casual esta elección, que se tuvo que basar en la de su tío y antecesor en el trono de Aragón, al igual que aparecen los grifos en lugares prominentes en relación con él: por ejemplo, en la portada de la Universidad de Salamanca.

### 2.3.3.- El Sitial Peligroso y la mentalidad romántico-caballeresca

Como hemos adelantado en el capítulo anterior, la mentalidad romántico-caballeresca predominaba en las cortes de los reyes y nobles a principios del siglo XV. Se utiliza este término compuesto (romántico-caballeresca) para describir la ideología justificativa de la visión del mundo de aquéllos porque se habían perdido su fundamento original de épocas anteriores: el mantenimiento de un cuerpo de guerreros en disposición de utilizar las armas del caballero para defender e imponer la ley del rey en sus dominios; como dice Isabel García, la utilización de la pólvora a partir del cerco de Algeciras (1342/44) y la posterior utilización del arco largo en toda Europa (recuérdese la batalla de Agincourt: 1415) hicieron inútiles las armas tradicionales de la caballería, a la que las nuevas técnicas militares desplazarán hacia el mundo artificioso de la corte<sup>122</sup>.

Se conforma así una nueva mentalidad y sensibilidad que "...en el plano religioso, se manifiesta en el culto a la Virgen María... y en el plano civil tiene su plasmación en la cultura caballeresca del "amor cortés", fundamentada en valores como la idealización de la mujer amada, el ejercicio de las armas, la defensa de la religión y el socorro a los débiles..."<sup>123</sup>: los cantares de gesta fueron la vertiente literaria de esta visión del mundo.

El joven Alfonso, como ya se ha dicho, creció escuchando (o leyendo por sí mismo) el *Libro de Alexandre* en la corte de su padre, y también en las de

---

<sup>122</sup> García Díaz, I., "La política caballeresca de Alfonso XI", *Miscelánea Medieval Murciana*, Universidad de Murcia, 11, 1984, pp. 117-133.

<sup>123</sup> Domínguez Casas, R., "Tradición clásica y ciclo bretón en las órdenes de caballería", *De Arte*, 5, 2006, pp. 43-61.

Enrique III y Juan II, su tío y primo, e igualmente, alimentó su fantasía y ansia de saber a partir de los libros que pudo ir adquiriendo<sup>124</sup>. Nos referiremos a su biblioteca en el siguiente epígrafe.

Continuando con el tema que nos ocupa, la épica caballeresca se dividía, para los propios juglares y literatos de la época, en tres "materias": la "de Bretaña", la "de Roma" y la "de Francia", según la *Chanson des Saisnes* de Jean Bodel<sup>125</sup>:

*Ne sont que III matieres a nul home antandant;  
De France et de Bretaigne et de Rome la grant;  
Et de ces III matieres n'í a nule semblant;  
Li conte de Bretaigne son si vain et plaisant;  
Cil de Rome sont sage et de san aprenant;  
Cil de France de voir chascun jor apparant.*

Ya nos hemos referido a la "materia de Roma" (que incluía la guerra de Troya, Virgilio y su Eneida, y, sobre todo, las historias de Alejandro, de donde surgen las dos divisas del Mijo y el Nudo). La tercera de éstas: el Sitial Peligroso, fue adquirida por Alfonso directamente desde el ciclo de leyendas de la "materia de Bretaña": conjunto de relatos de origen celta, de componente maravilloso y fantástico, centradas en el Rey Arturo y su corte, y difundidas por juglares desde mediados del siglo XII.

De forma muy sucinta hay que hacer el relato (que está presente en varias obras y recopilaciones de los siglos XIII, XIV y XV<sup>126</sup>) de las historias de

---

<sup>124</sup> Dice Gennaro Toscano, "La formación ...." en *La Biblioteca napolitana*...op. cit. p. 186, refiriéndose al inventario de las posesiones de Alfonso, que a los 17 años (1413), y entre otros objetos, como armas, joyas, etc... poseía ya 24 libros: "crónicas, obras de historia y, sobre todo, biblias".

<sup>125</sup> No se conoce exactamente las fechas de nacimiento o muerte de Jean Bodel, el único dato conocido es que contrajo la lepra y entró en un lazareto en 1202, por lo que se entiende que debió realizar su obra a finales del siglo XII.

<sup>126</sup> *Le Conte del Graal* (o *Perceval*), del poeta francés Chrétien de Troyes, en verso, c. 1180 a 1240. Del también francés y poeta Robert de Boron: *Iose d'Armatheia* y *Perceval*, también en verso, ca. 1200. Igualmente, del poema alemán *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, ca. 1205

Lanzarote y Galahad: el primero aparece en la obra de Chrétien de Troyes<sup>127</sup> por primera vez (*Le Chévalier de la Charrette*) y, desde este momento inicial, va cobrando vida en las sucesivas obras de distintos autores dentro de esta temática como el caballero más valiente y que más gestas heroicas realiza de entre todos los de la Tabla Redonda. Es también una figura romántica por su amor, correspondido pero no consumado, hacia la reina (Ginebra, la esposa del Rey Arturo) por cuya intención realiza muchas de sus hazañas.

Sin embargo, Elaine, la hija del Rey Pescador (otro interesante protagonista de la historia del Santo Grial) se enamora de él y, con ayuda del Hada Morgana, le envuelve en un hechizo que le hace creer que se trata de Ginebra. Tras una noche de amor, Lanzarote se da cuenta del engaño y huye, pero Elaine queda embarazada de su hijo: Galahad.

La historia de Galahad está incardinada en la Búsqueda del Santo Grial, porque, según aparece en el ciclo de la Vulgata (*Prose Lancelot*, uno de los libros, el más extenso, que componen éste), cuando Galahad, que había sido criado en un convento de monjas, llega a la corte de Arturo y va a sentarse entre los caballeros de la Tabla Redonda, aparece el sabio Merlín y dice que él es el único que puede sentarse en el Sitial Peligroso, que envolvía en llamas a quien lo ocupaba y por eso estaba cubierto con un lienzo; se descorre el lienzo y en el asiento se ve una inscripción: "Éste es el Sitial de Galahad", lo que significa que éste es el caballero esforzado y sin tacha, que conseguirá encontrar el Grial.

Hemos incluido el anterior relato porque, a nuestro entender, demuestra que se mantiene con ello la consistente actitud del Magnánimo de admiración hacia su padre, aprovechando la circunstancia para su propio ensalzamiento. Si

---

a 1215. De estos poemas en verso pronto surgieron recopilaciones en prosa: los denominados *Ciclos de la Vulgata* y de la *Post-Vulgata*, realizados, el primero, entre 1210 y 1225, y el segundo entre 1230 y 1240, aproximadamente. No nos extenderemos en la enumeración de los libros que componen cada uno de ambos Ciclos aunque, en adelante, sí verificaremos su existencia en Castilla en tiempos de Fernando de Antequera y su hijo.

<sup>127</sup> Activo en Troyes entre 1160 y 1172.

Lanzarote (Fernando de Antequera) es el caballero más valiente y el que mayores hazañas realiza de entre los de la Tabla Redonda (en realidad es el mayor protagonista de la saga), su hijo, a quien corresponde el Sitial Peligroso, es Galahad, con quien se identifica, clarísimamente, Alfonso, a través de su divisa.

La siguiente, y última, cuestión es la posibilidad cronológica de que tales relatos pudieran haber sido escuchados, o leídos, por Fernando y su hijo. Iria Belenguer ha publicado un interesante trabajo<sup>128</sup> sobre las vías de penetración y la cronología de los textos artúricos en Castilla, en el que, además de estudiar exhaustivamente el manuscrito del *Lanzarote* castellano (Ms. 9611, Biblioteca Nacional de Madrid) desde el punto de vista del papel empleado para su realización, reproduce el *explicit* del mismo y su fecha: 1414. Igualmente realiza una panorámica cronológico-histórica de la obra, en la que queda clara la posibilidad de la lectura de ésta, u otra similar, por parte del Infante Fernando y su heredero. También Alan Deyermond había publicado, diez años antes, un texto sobre la existencia de obras artúricas perdidas de la Castilla medieval<sup>129</sup> que confirmaría la posibilidad de este conocimiento por parte de padre e hijo. No deseamos extendernos en las diferentes obras generales y especiales, así como artículos sobre este tema, que son innumerables, y que no tienen cabida en la temática del presente trabajo. Hemos aludido solamente a los citados porque en ellos se puede comprobar, claramente, la posibilidad de que las leyendas y relatos de temática artúrica en la Castilla de nuestros protagonistas fueran conocidas, y disfrutadas, por quienes tuviesen acceso a ellas; leyendas y relatos que siguen aún vigentes, ya que la unión de las aventuras con lo maravilloso y fantástico, es un tandem que ha tenido, tiene y tendrá éxito, siempre que se utilice con conocimiento y buena técnica literaria (o de otro tipo, como la cinematográfica, más usada hoy día).

---

<sup>128</sup> Belenguer, I., "Aproximación codicológica al Lanzarote del Lago", pp. 193-210, *Revista de Literatura Medieval*, XX (2008), Universidad de Alcalá de Henares, Dpto. de Filología, ISSN 1130-3611.

<sup>129</sup> Deyermond, A., "¿Obras artúricas perdidas en la Castilla medieval?", *Rev. Anclajes*, I, 1, 1997, pp. 95-114, Instituto de Análisis Semiótico del Discurso, Universidad Nacional de La Pampa, Argentina. ISSN 1851-4669.



Lo cierto es que el Sitial Peligroso, el *Siti Perillós*, es el más utilizado de los emblemas de Alfonso V, tanto en las obras que mandó realizar a su escritorio del Castelnuovo, como en su Arco de ingreso: es suficiente con repasar los listados de documentos que se refieren a sus emblemas, así como las ilustraciones que se añaden al presente trabajo. Es preciso también dejar patente que es el único, de los cuatro que estamos tratando, que está situado en primera línea visual en el relieve de su cabalgata triunfal (en el propio carro del rey), que representa su entrada en Nápoles en febrero de 1443.

Al respecto, también es necesario añadir que Alfonso el Magnánimo fue quien hizo trasladar el Cáliz de la Última Cena (que se identificaba con el Santo Grial) desde el Palacio de la Aljafería de Zaragoza<sup>130</sup> a Valencia en 1424, ya que, como dice Beltrán Llavador, "Alfonso... estimaba, como noble, gobernante y militar, las dos tradiciones heroicas principales para el Medievo, la clásica y la artúrica, y las quiso aprovechar para su lucimiento personal y el de la Corona que regentaba. Así, se rodeó de un diseño o plan iconográfico que recogía ostentosamente esas dos tradiciones y le entroncaba a él (presente heroico vinculado a un pasado glorioso) con las mismas"<sup>131</sup>.

No deseamos finalizar el presente apartado sin subrayar que la mentalidad caballeresca, con sus estatutos y normativas, estaba plenamente vigente (pese a ser la ideología de un mundo en vías de desaparición) entre la realeza y la nobleza, en toda Europa, a lo largo del siglo XV. Como ejemplo de lo anterior, en cuanto a las artes plásticas, mencionaremos la Sala dei Principi del Palacio Ducal de Mantua, donde Pisanello (1439-42), por encargo de Gianfrancesco Gonzaga, realizó un gran fresco, lamentablemente casi desaparecido, en el que se representa un torneo de la época (posiblemente el celebrado con ocasión de las bodas del propio Francesco con Margarita Malatesta); las múltiples

<sup>130</sup> A donde había sido trasladado en 1399 por Martín el Humano desde el Monasterio de San Juan de la Peña, que conservaba esta reliquia.

<sup>131</sup> Beltrán Llavador, R., "Los orígenes del Grial en las leyendas artúricas: interpretaciones cristianas y visiones simbólicas", *Tirant, Butlletí informatiu i bibliogràfic*, Nº. 11, 2008, Universidad de Valencia.

representaciones de estos festejos públicos en cajitas de marfil, o en manuscritos iluminados y cuadernos de dibujo (por todos, mencionamos el de Jacopo Bellini del Museo Británico, f. 54v-55r).

En lo referente a nuestro país, es suficiente echar una ojeada a la *Vida caballeresca en la España del siglo XV*, de Martín de Riquer<sup>132</sup>, para, de la simple lectura de sus primeras páginas, deducir el tráfico de caballeros andantes extranjeros<sup>133</sup> que llegaron a las cortes españolas a principios del siglo, tráfico que continuó a lo largo del mismo, porque, como dice este autor: "España tenía, para los caballeros andantes extranjeros, el doble aliciente de las lucidas cortes de los reyes cristianos y la frontera con los moros, que forzosamente había de reavivar el espíritu de cruzada tan vinculado a la caballería y a la literatura"<sup>134</sup>.

Una de las actividades que más alentó el Magnánimo fueron los torneos entre caballeros, aunque, a veces, prohibiendo que llegasen los encuentros hasta sus últimas consecuencias, para no perder valiosos miembros de la nobleza, cuyas habilidades combatientes podrían ser luego mejor aprovechadas en las guerras auténticas. Otro motivo para esta contención eran las alianzas políticas<sup>135</sup>; torneos que también formaban parte de festividades espectaculares que contribuían a reforzar la imagen del poder. A lo largo de las 96 páginas que componen el texto de Martín de Riquer, así como de la abundante bibliografía

---

<sup>132</sup> Martín de Riquer, *Vida Caballeresca en la España del siglo XV*, Real Academia Española, Madrid, 1965. Véase igualmente Martines Peres, V., "Una cavalleria per als Reis. El sentiment cavalleresc, els Reis i la literatura catalana medieval", pp. 346-356, XVº Congreso de Historia de la Corona de Aragón, Actas, Tomo I, vol. 3, Jaca, 25 de septiembre de 1993.

<sup>133</sup> Solo de las cuatro primeras páginas de la obra (15 a 18 ambas inclusive, aunque en todo el trabajo se mencionan muchos más) podemos extraer los siguientes nombres: Jean de Grabo, Jean de Werdin, Michel de Ligne, Tanneguy y Guillaume du Chastel, Jean de la Roche y André Marchand, franceses, Luis, duque de Silesia, Henricus Grabar, Wolfgang von Schal, los caballeros de Schonval, de Schrlanz y de Waldescrin, todos ellos alemanes, Roberto de Basilea, procedente de Borgoña, entre otros, cuyos desafíos fueron aceptados por Luis d'Abella, valenciano, Juan de Pimentel, Pedro de Quiñones, Lope de Estúñiga y Diego de Bazán, castellanos.

<sup>134</sup> Martín de Riquer, op. cit., p. 19.

<sup>135</sup> García Marsilla, op. cit., pp. 37-39, Nota. 24; igualmente, Martín de Riquer, op. cit. pp. 21, 22, 29, 30, etc., etc..

que ofrece, se puede colegir hasta qué punto estaba viva la idea romántica de la caballería en el mundo en el que vivió Alfonso el Magnánimo, y por qué (es nuestra opinión) el emblema del Sitial Peligroso fue, junto con el del Libro, el que más usó.

#### 2.3.4. El Libro Abierto: *Vir Sapiens Dominabitur Astris*

Es necesario comenzar el presente apartado con la cita del Panormita tantas veces repetida: "... Traya por devisa un libro abierto, diciendo que no avía cosa en los reyes más necessaria que el conocimiento de las buenas artes, el qual no se podía aver sino mirando y rebolviendo los libros y por esto loava en mucha manera a Platón, que entre sus notables sentencias dexó escrito que los reyes deven ser sabios o muy amadores de los sabios."<sup>136</sup>

A lo largo del presente epígrafe, hemos venido mencionando los diferentes autores que se han ocupado del amor del Magnánimo por los libros y la adquisición de una notable cultura clásica desde su llegada a Italia. Menos recogida por los estudiosos ha sido su formación juvenil, época en que, posiblemente, y a tenor de lo que venimos diciendo, adquirió el gusto, e incluso la dependencia, de la lectura (seguramente era un "ávido lector", según el coloquialismo inglés<sup>137</sup>), y recibió en sus primeros años las indelebles

---

<sup>136</sup> Beccadelli, A., *Il Panormita, Dichos y hechos del rey don Alonso*, versión castellana de Juan de Molina (1527), ed. de Olga Muñoz, p. 27, Revista Lemir, nº 4, 2000, <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Dichos>. En la obra mencionada el Panormita se refiere en muchas ocasiones al amor por los libros del Magnánimo, el ejemplo que siempre hay que tomar de ellos, y su disfrute, que le llevaba a tenerlos incluso debajo de la cama, por si se despertaba y se ponía a leer: pp. 16, 27, 43, 51, 69, 71-2.

<sup>137</sup> No nos resistimos a incluir un párrafo esclarecedor de Francisca Aleixandre: "El paso de la lectura pública en voz alta a la lectura individual silenciosa influyó en el número y tipo de libros que se preparaban. Hubo muchos más libros; más obras en lengua vulgar, casi siempre en prosa, con índices, glosas y comentarios que facilitaron la comprensión del texto. Creció el número de ilustraciones. Nace una nueva complicidad entre el lector y los creadores del libro": Aleixandre, F., "Creadores del libro en la corte de Alfonso el Magnánimo", *Debats*, 104, Verano 2009, Institució Alfons el Magnanim, Valencia. También Alcina Franch reitera el amor a los libros de Alfonso, coincidiendo con nuestra idea de que lo adquirió muy tempranamente: Alcina Franch, J., op. cit., pp. 8-9, 41.

impresiones que afectaron a su mentalidad, ya que la procedencia de sus divisas así lo muestra.

No hemos de olvidar que uno de sus compañeros de juventud en la corte de su padre fue Íñigo López de Mendoza, que fue después Marqués de Santillana, cuya biblioteca y amor por los libros han sido bien estudiados: amor que traspasó a sus descendientes (no olvidemos, por ejemplo, que su hijo y primer Duque del Infantado mandó en su testamento que todos sus libros –muchos de los cuales habían sido de su padre– fuesen agregados al mayorazgo<sup>138</sup>, vinculándolos al patrimonio familiar y, por tanto, impidiendo su venta). Desarrollaremos este tema más adelante, porque es una de las bases de la presente tesis.

Para seguir con la adopción por Alfonso V del Libro Abierto como divisa y emblema, reiterar que no es necesario rebuscar en la psicología, ni en las vivencias, del rey para aflorar de dónde pudo surgir ésta, porque, en este sentido, su vida es también, creemos, un libro abierto: inició su interés por las historias de sus primeros libros, soñando con los hechos de armas del gran Alejandro y con las esforzadas aventuras de Lanzarote y Galahad, y, llegado a la edad adulta, coincidió en su periplo vital el encuentro con Italia y con las corrientes culturales que allí venían desarrollándose con fuerza; tropezó con la deslumbrante cultura clásica, cuyos barruntos ya había degustado posiblemente (no olvidemos la cuestión a que hemos aludido del conocimiento de la Iliada en la corte de su padre), y se rodeó de un círculo de intelectuales que le aconsejaban y descubrían aún más textos que aquellos de los que anteriormente hubiese podido disponer<sup>139</sup>, por eso, como dice Toscano (ver nuestra nota 117), ya tenía una buena cantidad de libros a los 17 años (24

---

<sup>138</sup> Díez del Corral Garnica, R., *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, pp. 26-27, Alianza Editorial, Madrid, 1987.

<sup>139</sup> Bentley, J., *Politics and culture in Renaissance Naples*, Princeton University Press, Princeton, N.J. (USA), 1987. Véanse los capítulos “Patrons of patronage”, pp. 47-84 y “Clientage and career”, pp. 84-138. Igualmente, Eduard Mira, “Lexant a part...”, op. cit., pp. 68 y ss.

códices, número que se acrecentará hasta 61 solamente en el siguiente lustro<sup>140</sup>).

La historia posterior no hace más que confirmar todo lo dicho: Alfonso V de Aragón reunió en el Castelnuovo de Nápoles una de las mayores y mejores bibliotecas de la época, y una de las más estudiadas también, que había iniciado ya en Gaeta (1435-37). Su estancia en Pavía, como prisionero-huesped honrado, le hizo entrar en contacto con la biblioteca "de Estado" renacentista, mantenida no solamente para uso y disfrute de su propietario, sino también como signo de superioridad cultural que acrecentará su prestigio y el de sus descendientes<sup>141</sup>.

No hay que olvidar, tampoco, que la divisa del libro es una de las primeras que adopta, pues existen documentos, como hemos reseñado, ya desde 1419, donde aparece ésta, lo que significaría que su enamoramiento con la literatura y el conocimiento a través de los libros es bien anterior a su encuentro con la esplendorosa cultura clásica que halló en Italia, confirmando nuestro actual planteamiento<sup>142</sup>.

---

<sup>140</sup> Aleixandre, F., op. cit.

<sup>141</sup> Nos remitimos a nuestra Nota 114 donde hemos aludido a algunas, solo algunas, de las publicaciones y estudios que se han realizado sobre la Biblioteca Real de Nápoles. A las cuales hay que añadir la monumental, e inencontrable, obra de Tammara de Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, 4 vols., Hoepli, Milán, 1947-1969. En cualquier caso, es preciso señalar que en el Inventario de la biblioteca de San Miguel de los Reyes (Valencia) publicado como *Libros de don Fernando de Aragón, Duque de Calabria*, en la Imprenta Aribau y Cia., de Madrid en 1875, donde fue a parar un número considerable de libros provenientes de la del Castelnuovo de Nápoles, aparecen una serie de libros, muchos, o, al menos, algunos de los cuales, estuvieron en manos del Magnánimo, como las Historias de Alejandro, p. 56, Vida de Ciro de Jenofonte, pp. 58, 59, 78, 112; Vida del Cid, p. 59, Amadís de Gaula, pp. 68, 70, El hijo de don Tristán, p. 69, Palmerín, pp. 69, 70; Don Leonís de Grecia, p. 69, Lucindante de Tracia, p. 69, Sergas de Esplandián, p. 69, por citar solo unos pocos.

<sup>142</sup> Al respecto, añadimos una pincelada más: George L. Hersey, uno de los principales autores en los estudios sobre el Arco del Castelnuovo, le denomina "lover of learning" (amante del saber): op. cit., p. 12. Deseamos insistir en esta cuestión del amor a los libros y a la cultura de Alfonso, lo que demostró durante toda su vida a través de innumerables detalles y anécdotas, porque algunos, muy conocidos, autores, entre ellos Benedetto Croce (*La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Laterza, Bari, 1917, p. 34) y Michael Baxandall (*Giotto and the Orators*, Clarendon Press, Oxford, 1971, p. 99), se refieren desfavorablemente, el primero con claridad y el segundo con cierta ironía, a la profundidad y amplitud de los conocimientos del

Por otra parte, ninguna de sus divisas, excepto ésta, se encuentra reflejada en la representación más importante del arco: la cabalgata triunfal que ocupa el centro del monumento. En el lado derecho del friso que enmarca la cabalgata, se halla, dentro de una laurea, el Escudo de los Cuatro Palos, mientras que el emblema, casi borrado, del Libro se encuentra en el resalte derecho, en el arquitrabe sobre dicho edículo, rodeado, como el anterior, de una laurea, sostenida por dos *putti* alados, igualando así el orgullo y el respeto por los reinos que había heredado con su propia peripecia vital, que quiso representar, precisamente, con el libro<sup>143</sup>.

Para terminar y como conclusión de todo lo anterior, hemos de reiterar que los cuatro emblemas que mantuvo Alfonso el Magnánimo a lo largo de su vida proceden de sus tempranas vivencias literarias, incursas en una visión medieval del mundo que se fue ampliando y refinando a partir de su descubrimiento de la Italia de su tiempo, en la que los potentísimos restos de la grandeza de la Roma clásica fueron la influencia definitiva, junto con el cultivo de los textos clásicos de todo tipo que mantuvo desde su edad adulta, que conformó su mentalidad de gobernante renacentista<sup>144</sup>. Sin embargo, y eso es lo interesante en este caso, no renunció a aquellas mágicas impresiones que recibió en la infancia y primera juventud, y prueba de ello son los emblemas y divisas que le acompañaron hasta su muerte.

---

Magnánimo. Creemos que en el presente capítulo se puede comprobar que Alfonso no solamente era un “amante del saber”, como dice Hersey, sino que, a lo largo de todo su periplo vital tuvo, siempre, presentes, los libros y el placer que había recibido de ellos.

<sup>143</sup> Respecto de esta última representación del libro, hay que poner de relieve que Kruft y Malmanger, al igual que von Fabriczy, son de la opinión de que lo representado dentro de la laurea era un escudo, como el de los Cuatro Palos a ambos lados del carro del Rey. Véase Kruft y Malmanger, op. cit., p. 233, Nota 1, y von Fabriczy, op. cit. p. 130. Sin embargo, podemos afirmar, ayudados por una de nuestras fotografías, que se trata del emblema del Libro, casi borrado pero aún visible en parte, y suficientemente similar a los otros Libros mejor conservados que aparecen, por ejemplo, en los intradoses de los dos arcos que conforman el monumento (Ilust. num. 4.2 bis) como para poder identificarlo sin duda alguna.

<sup>144</sup> Como dice David Abulafia, “En la carrera de Alfonso no falta el sueño de Constantinopla y de Jerusalén; no fue solo un tema de la propaganda Alfonsina, con sus alusiones a Arturo, a los emperadores romanos, etc. ...”, véase Abulafia, D., en “El Mediterráneo en la época de Alfonso el Magnánimo”, p. 27, en *Alfonso el Magnánimo y su tiempo*, Bellver, R., (coord.), Revista *Debats*, num. 140, 2009/2., Institució Alfons el Magnànim, Àrea de Cultura de la Diputació de Valencia.

### **3.- ALFONSO V EN SU MOMENTO ÁLGIDO: LA CONQUISTA DE NÁPOLES (1443). SU *WELTANSCHAUUNG* Y LA PLASMACIÓN DE ÉSTA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL ARCO DEL CASTELNUOVO.**

#### **3. 1.- La utilización "integral" de modelos (temas, motivos y decoraciones) *all'antica*, y el desarrollo de la mentalidad renacentista entre artistas y comitentes**

Como cuestión previa, creemos preciso hacer una sucinta introducción sobre el tema del presente epígrafe en relación con la especificidad del estilo renacentista en el momento en que empieza a difundirse, y adoptarse, en toda Italia<sup>145</sup>, es decir, a mediados del siglo XV, momento de la ejecución del arco del Castelnuovo.

Ya hemos hecho alusión, reiteradamente, a las diferentes "vueltas a la vida" (*revivals*) de los temas y modelos procedentes de la Roma clásica, en diferentes contextos y momentos históricos, siendo la más conocida la "Renovatio" carolingia, así como también las múltiples utilizaciones, o reutilizaciones (dependiendo del caso), tanto de materiales como de modelos de tal procedencia desde la desaparición del Imperio y a lo largo de los casi mil años del Medioevo. Sin embargo, lo que, en todos los casos conocidos, llama la atención, es el hecho de que, durante este largo periodo, nunca se reprodujeron, al pie de la letra y de forma exacta, los modelos romanos que utilizaban los artistas, como sucedió después en el Renacimiento propiamente dicho, y que es su característica principal (los *putti* que sostienen guirnaldas, utilizados como motivo decorativo en los costados de la tumba de Hilaria del Carretto -1406-, en la catedral de Lucca, de Jacopo della Quercia<sup>146</sup>, son muy

---

<sup>145</sup> No hemos de olvidar que la primera mitad del siglo XV es el momento de triunfo del estilo flamenco-borgoñón (que muchos autores han denominado Renacimiento del Norte), además de que el cortesano estilo internacional se hallaba también en su punto álgido.

<sup>146</sup> Recordemos que Vasari, en la edición de las Vidas de 1550, reproduce un epitafio de la tumba del sienés Jacopo della Quercia, según el cual él "fue el primero en darle lustre y sacarla a la luz (a la escultura), hallándose antes sepultada en las tinieblas..". Véase, Vasari, G., *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores desde Cimabue a nuestros*

similares, por no decir idénticos, a sus originales de cualquier monumento fúnebre de la Roma clásica, que “Son los más tempranos ejemplos de *putti* a gran escala del siglo XV, motivo que jugará un papel muy importante en el arte del periodo”, según James Beck<sup>147</sup>).

No podemos adscribir la diferencia estilística a una falta de pericia por parte de los escultores, como algún autor comenta<sup>148</sup>, al menos, desde ya avanzado el siglo XII: no hay más que aludir a artistas de épocas y estilos previos que habían alcanzado el cénit de su capacidad profesional; basta con pensar en los escultores del románico final de Saint Trophime de Arlès o de Saint Gilles du Gard, en Francia, o del Pórtico de la Gloria, en Santiago de Compostela, o bien, ya dentro del gótico y lindando incluso con la época propiamente renacentista, el escultor Claus Sluter y su extraordinario Pozo de Moisés (1395-1406), y, sin embargo, sus obras son claramente detectables como pertenecientes bien al románico, bien al gótico final.

En este respecto, hay que citar también el conocido planteamiento, que aparece en varios artículos, que, en realidad, son prácticamente el mismo, de Panofsky y Saxl: de la disyunción entre la forma clásica y su significado: “Allá donde un asunto mitológico se relacionaba con la antigüedad a través de la tradición plástica, sus tipos, o bien se hundieron en el olvido, o bien, a través de la asimilación a formas románicas y góticas, llegaron a ser irreconocibles... Posteriormente, a principios de la segunda mitad del Quattrocento, se fueron reintroduciendo gradualmente los tipos clásicos, un proceso que en Alemania había sido prefigurado por modestos

---

*días*, p. 206, Ed. Cátedra, Madrid, 2002. Igualmente, el mismo autor, en la edición de 1568, abre la biografía de Jacopo della Quercia diciendo: “...el primero, después de Andrea Pisano, l’Orgagna y los otros mencionados con anterioridad, quien, trabajando la escultura con mayor conocimiento e interés, comenzó a mostrar que se podía imitar la naturaleza, y también dio, el primero, ánimo y esperanza a los otros de que se la podía, en cierto modo, igualar...”. Véase Beck, J., *Jacopo della Quercia*, vol. II, Apéndice II, p. 567, Columbia University Press, N. York y Oxford, 1991.

<sup>147</sup> Beck, J., op. cit., vol. I, p. 63.

<sup>148</sup> “...el uso de un elemento antiguo de calidad especial... se convierte de alguna forma en la aceptación de la incapacidad del lapidario medieval de competir con tales objetos...Son pocos los talleres del medievo capaces de reproducir, con cierta fidelidad, la forma clásica...”. Véase D’Onofrio, M., “Introducción”, p. 7, en *Rilavorazione dell’antico nel Medioevo*, Mario D’Onofrio (ed.), Viella Librería Editrice, Roma, 2003.



intentos de volver a la vida los tipos pseudo-clásicos carolingios...El conocimiento de los temas clásicos y la apreciación de la forma clásica no faltaron durante la Edad Media, pero, a causa de la imposibilidad de relacionar los unos con la otra en la práctica, los asuntos clásicos, especialmente los mitológicos, perdieron totalmente su forma original, y la forma clásica perdió así sus motivos originales, de manera que una Fedra podía ser utilizada como Virgen María, y una Venus como Eva. Fue el Renacimiento el que tuvo el privilegio de visualizar los asuntos clásicos con sus formas clásicas, reintegrando así ambas temáticas”<sup>149</sup>.

En este argumento abunda Greenhalgh, cuando comenta que “una de las características de la imitación medieval de la antigüedad se basa en extraer motivos singulares e incorporarlos, fuera de contexto, a las propias composiciones (por los artistas medievales), utilizando esquemas antiguos completos en muy raras ocasiones... lo que contrasta con el planteamiento renacentista que manifiesta una nueva comprensión de las composiciones antiguas como organismos integrales...”<sup>150</sup>.

Igualmente, Salvatore Settis se refiere a la mirada de un escultor del siglo XII que, al posarse sobre un relieve antiguo, cuyo significado no comprende, utiliza, sin embargo, este modelo si “quiere merecer el honorable epíteto de *doctus*”, porque la *auctoritas* de los objetos antiguos no se ha perdido totalmente: “Vaciado de su propio sentido, cada uno de estos objetos vale como *exemplum*, no del tema, sino en cuanto algo transmitido, y, por ende, como un fragmento de la Antigüedad”<sup>151</sup>. Queda claro así que los artistas medievales adquirirían prestigio (atribuyéndoseles el título de *doctus*) al incluir modelos de la

---

<sup>149</sup> Panofsky, E. y Saxl, F., “Classical Mythology in Mediaeval Art”, pp. 263 y 264-66, *Metropolitan Museum Studies*, IV, nº 2, marzo 1933, pp. 228-290. Panofsky vuelve sobre el mismo asunto en solitario, con prácticamente los mismos argumentos, en la Introducción de su obra *Estudios sobre Iconología*, pp. 13-44, Alianza Editorial, Madrid, 2004, así como en el capítulo titulado “Iconografía e Iconología. Introducción al estudio del arte del Renacimiento”, pp. 45-75, en *El significado de las artes visuales*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

<sup>150</sup> Greenhalgh, M., “Iconografia antica e sue trasformazioni durante il Medioevo”, en *Memoria dell’antico nell’arte italiana*, T. II, p. 164, Salvatore Settis (ed.), Giulio Einaudi Editore, Turín, 1985.

<sup>151</sup> Settis, S., “Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell’antico”, en *Memoria dell’antico nell’arte italiana*, T. III, p. 410, Salvatore Settis (ed.), Giulio Einaudi, Editore, Turín, 1986.

antigüedad en sus obras, aunque no tuvieran conocimiento de su significado original.

No sobra tampoco reproducir, al respecto, un párrafo de Giulio Bodon: "...Sobre todo, es poderoso el sentido de la *auctoritas* que emana de estas representaciones de los monumentos de la antigüedad, .... Una interpretación ideológica de lo clásico, fenómeno de raíces muy profundas con una línea de continuidad que atraviesa los siglos precedentes al Renacimiento... documentando un largo uso político de los símbolos de la antigua Roma...", comenta este autor también la utilización de tal planteamiento por Padua, que se consideraba heredera directa de Roma, pero también por Venecia, que fue fundada mucho después de la desaparición de la Urbe como centro del Imperio<sup>152</sup>.

Es decir, la introducción integral renacentista de los modelos clásicos, de larga tradición medieval por su carga de *auctoritas*, tanto desde el punto de vista político como de prestigio para el artista y su comitente, se inicia, con palabras de Panofsky, en cuanto a su reproducción *à la lettre*, a principios del siglo XV: una vez desaparecida la disyunción forma-contenido.

Lamentablemente, no podemos saber en qué medida eran conscientes de lo que venimos exponiendo los artistas de principios del siglo XV. Hemos aludido a los primeros ejemplos de la desaparición esta "disyunción", como la tumba de Hilaria del Carretto de Della Quercia en Lucca, de datación ya mencionada, o en los roleos habitados de la decoración del arco ojival de la Puerta de la Mandorla en Florencia, al igual que las *formelle* de Brunelleschi y Ghiberti del concurso de 1401 para la puerta norte del Baptisterio de la ciudad del Arno; todos ellos pertenecen al primer decenio del siglo. Hemos de deducir, si damos por cierto el planteamiento de Panofsky, que esta capacidad, cada vez mayor, de

---

<sup>152</sup> Bodon, G., "Sul ruolo dell'antico nell'arte di Mantegna agli esordi", pp. 75-76, en *Mantegna e Roma, l'artista davanti all'antico*, Calvano, T., Cieri Via, C., Ventura, L. (eds.), Bulzoni editore, Roma, 2010.

reproducir, de forma exacta, tales modelos<sup>153</sup>, tenía que surgir del conocimiento, quizá imperfecto, pero conocimiento al fin, por parte de los artistas, de los significados de aquéllos (ya por su propio interés en aprenderlos, como es el caso de Mantegna y su bien conocida afición arqueológica, ya por las explicaciones que, posiblemente, recibieran de sus patronos o sus amigos eruditos), verificándose así la unión de la forma con su contenido, en sentido contrario a la adscripción a un modelo clásico de un contenido cristiano, como había venido sucediendo durante toda la Edad Media.

Este es el motivo, creemos, de que André Chastel<sup>154</sup> hable del humanismo epigráfico y arqueológico como el que más influyó sobre los artistas, ya que, para que se diera tal circunstancia, la “investigación arqueológica”, como medio de ampliación de la imaginación y el repertorio de los artistas, tenía que estar también ampliamente en boga entre éstos: basta con recordar las conocidas anécdotas sobre desplazamientos de algunos de los más famosos para ver alguna pieza de *l'antichità* (el caso más conocido, el de Brunelleschi cuando partió para Cortona “cosí come egli era, in mantello et in cappuccio, in zoccoli...”, para ver una “*storia di marmo*” de la que le había hablado Donatello, como cuenta Vasari), o bien la relativa a Mantegna y sus amigos, eruditos de talento, en la excursión por el lago de Garda en octubre de 1464, que relata Felice Feliciano en su *Jubilatio*. No tenemos, sin embargo, la posibilidad de saber si tales actividades se basaban en un conocimiento amplio, por los artistas, de los significados de las piezas de la Antigüedad que contemplaban y

---

<sup>153</sup> La escultura toscana en el primer decenio del siglo XV se caracteriza por un esfuerzo por armonizar tipos opuestos: de un lado, los clásicos y, de otro, los góticos. El ejemplo más paradigmático es la Anunciación de la Puerta de la Mandorla de la Catedral de Florencia. Véase Charles Seymour Jr., op. cit. pp. 31-32.

<sup>154</sup> André Chastel distingue tres aspectos del movimiento humanista que origina el Renacimiento en su acepción actual: el humanismo epigráfico y arqueológico, (centro principal en el norte: Padua), el humanismo filológico y filosófico (en Florencia), y el humanismo matemático (Urbino) “... el primero es el que más va a influir sobre la imaginación y el repertorio de los artistas –dice Chastel-. A través de estas tres modalidades del humanismo es como podemos llegar a comprender hasta qué punto las artes participaron estrechamente en la nueva definición de la cultura...”, Chastel, A., *El Renacimiento italiano, 1460-1500*, p. 66, Ediciones Akal, Madrid, 2005.

utilizaban como modelos para ser reproducidos con exactitud en sus propias obras.

Es preciso también, en esta cuestión concreta, aludir a la mayor o menor influencia de esta *auctoritas* de las obras antiguas sobre los artistas, fundamentalmente en fechas cercanas a los principios del siglo XV: si seguimos a Burckhardt, ya desde mediados del siglo anterior, existía una inmensa curiosidad basada en cuestiones patrióticas e históricas (como punto de vista contrario al interés del “peregrino devoto o del creyente milagrero” de siglos precedentes, que se basaba en el conocidísimo y utilizadísimo durante la Edad Media *Mirabilia Urbis Romae*) en las visitas a Roma, ya a mediados del siglo XIV, de un gran número de personajes de todo tipo<sup>155</sup>, como Fazio degli Uberti con su *Dittamondo* (compuesto en 1360), de Niccoló y Ugo d’Este (visita en 1366), de Poggio Bracciolini (en 1430), etc., etc... lo que tuvo que redundar, de forma muy directa, en los planteamientos, y conocimientos, de los artistas.

Sin embargo, Krautheimer<sup>156</sup> nos recuerda que la época posterior a la Peste Negra (1348) redujo muy considerablemente este interés e incluso lo revertió (la conocida destrucción de una estatua presumiblemente de Venus en Siena en 1357 es uno de los ejemplos más patentes); interés que no se volvió a recuperar hasta finales del siglo (el mismo Krautheimer pone como ejemplo las medallas de los Carrara (Padua) de 1390 que reproducían monedas romanas; aunque, por nuestra parte, hemos de referirnos también a los medallones basados en imágenes de la medallística romana, que utilizó Altichiero para pintar los enmarcamientos de sus frescos sobre la Guerra de los Judíos en el palacio de los Scaligeri, en Verona, ca. 1365 (Ilust. Num. 0.3).

Haciendo salvedad de estos tempranos ejemplos, lo cierto es que, como hemos puesto de relieve, la datación de las primeras obras auténticamente

---

<sup>155</sup> Burckhardt, J., *La cultura del Renacimiento en Italia*, pp. 140-47, Editorial Edaf, S.A., Madrid, 1982.

<sup>156</sup> Krautheimer, R. y T., *Lorenzo Ghiberti*, p. 299, Princeton University Press, Princeton, N.J., U.S.A., 1970.

renacentistas en el sentido de utilización “integral” de modelos romanos: el sarcófago de Hilaria del Carretto, la Porta de la Mandorla de la Catedral de Florencia, las *formelle* del Concurso de 1401, corresponden a los diez primeros años del siglo XV<sup>157</sup>.

Si volvemos a la cita de André Chastel sobre los tres aspectos del movimiento humanista que constituyen el Renacimiento, podemos adscribir igualmente la visión del mundo de Alfonso V al denominado humanismo epigráfico y arqueológico, cuyo centro principal estaba en Padua. Es éste aspecto del humanismo, más visual y concreto, el que caracterizaba la atención de los artistas y el que, por lo que podemos observar en la decoración del Arco del Castelnuovo, también sirvió como foco de atracción para este castellano deslumbrado por las imágenes clásicas que la Italia del momento le ofrecía.

Hay que resaltar, además, que se trata del momento en que hacen verdadera eclosión todos los planteamientos de auténtico renacimiento de lo clásico que venían gestándose desde principios del siglo: el Arco del Castelnuovo se inicia en 1552, pero cuatro años antes había comenzado Mantegna los frescos de los Eremitani de Padua (1448—54); de 1447 data el proyecto albertiano<sup>158</sup> del Templo de Malatesta en Rímini (aunque Agostino di Duccio se hizo cargo en 1454), Piero della Francesca realiza los frescos de la Vera Cruz de Arezzo también desde 1452 (1452-59), en las mismas fechas de ejecución de los de la Catedral de Prato, de Fra Filippo Lippi; el ya mencionado Andrea del Castagno

---

<sup>157</sup> Ejemplo de esta nueva comprensión de su “integridad orgánica”, en palabras de Bober, es el caso que relata de Andrea del Castagno, quien fue capaz de reconstruir la figura del Pedagogo de las Nióbides a partir de un fragmento, mucho antes de que se descubriera, en 1583, una réplica mejor conservada de este grupo. Véase Bober, P.P. y Rubinstein, R.O., *Renaissance artists and antique sculpture*, p. 35, Harvey Miller Publ. & Oxford University Press, Londres y Oxford, 1986.

<sup>158</sup> No vamos a repetir aquí, porque no afecta a la presente tesis, la amplia serie de trabajos y opiniones relacionadas con la posible influencia de Alberti en el arco del Castelnuovo. Sí es cierto, sin embargo, que el formato de la fachada del templo de Malatesta incluía un arco triunfal doble (uno sobre otro, la misma idea que la del arco de Nápoles), y que también su carácter fúnebre inicial, con los arcos ciegos albergando los sepulcros de Malatesta e Isotta, podría haber estado presente en la finalidad del arco superior napolitano, considerado por varios autores como un cenotafio.

comienza su actividad pictórica en 1440, y Donatello realiza su *Gattamelata* en Padua entre 1447-48, por mencionar solo a los artistas más conocidos dentro de toda la gran actividad artística que caracterizó esta sexta década del siglo XV.

Y ello, naturalmente, reconociendo su carácter de iniciadores de todo este gran movimiento artístico a los continuadores de aquella primera década del siglo: Ghiberti, Brunelleschi, Donatello, Masaccio, Jacopo della Quercia y Pisanello, por citar solo los puntales del mismo.

### **3. 2.- La plasmación de la visión del mundo de Alfonso en la construcción del Arco del Castelnuovo**

Como hemos dicho en otro lugar, el momento en que Alfonso manda reconstruir el Castelnuovo, pero, sobre todo, aquél en que pone en práctica su idea de la construcción del Arco Triunfal de ingreso, muestra su visión del mundo consolidada a partir de los valores adquiridos de la antigüedad clásica ya desde su primera visita a Italia<sup>159</sup> e incluso desde antes, por medio de sus lecturas, que le acompañaron siempre, como hemos visto; valores tanto culturales como artísticos, que asume no solo desde sus libros, sino también a través del trato con los príncipes<sup>160</sup>, humanistas y eruditos italianos, así como por el contacto visual directo del inmenso patrimonio de la Roma clásica que se mostraba a los ojos de quienes allí hubieran puesto los pies.

Esta segunda faceta humanístico-arqueológica<sup>161</sup> del rey es observable, en lo que a la presente tesis respecta, en la elección del monumento con el que

---

<sup>159</sup> “Los restos físicos de la antigüedad cautivaron su imaginación durante la primera expedición a Nápoles, inflamando una fascinación que no se extinguió durante toda su vida”: Ryder, A., op. cit. p. 386.

<sup>160</sup> Se ha supuesto que Alfonso de Trastámara asumió esta estética humanístico-arqueológica, como característica del gobernante nuevo, a partir de la fecha en que tomó contacto con los príncipes italianos (sobre todo, Filippo María Visconti, o Borso d’Este) durante su cautividad en Milán en 1435. Véase Capilla Aledón, G.B., op.cit., pp. 379.

<sup>161</sup> Hersey se refiere a este aspecto de Alfonso como “clasicismo anticuario”: op. cit., p. 30.

desea conmemorar sus éxitos: un auténtico arco de triunfo, a la romana (o *all'antica*, utilizando terminología de la época), que celebra su propia victoria en Nápoles. Arco en el que incluye, como escenas principales, su desfile triunfal (similar al de los césares, conocido por los textos entonces disponibles sobre la materia<sup>162</sup>) y los dos relieves del interior del arco, semejantes a los existentes en muchos de los arcos triunfales romanos que se conocían en la época (por ejemplo, el de Benevento, donde celebró la primera reunión del Parlamento el 31 de enero de 1441, que le pudo inspirar muy directamente<sup>163</sup>), pero también el de Constantino, Tito o Septimio Severo, todos ellos en Roma y fácilmente visibles por los artistas que pudieron proponerle modelos, incluido también el de Pola de los Sergi, de donde muchos autores<sup>164</sup> dicen que deriva el de Alfonso, aunque, para otros, no está totalmente claro<sup>165</sup>). Discutiremos este asunto en epígrafes posteriores.

Posiblemente Alfonso venía madurando la decisión de erigir un arco de triunfo desde hacía bastante tiempo: “encargando proyectos a arquitectos de su confianza”, según Abbate <sup>166</sup>. También Hersey tiene una opinión similar: “La construcción del Arco... comenzó después de diez años de planearlo...”<sup>167</sup>. En la misma línea, Ryder considera que “...Tan pronto como en 1444 le pidió a Cosimo dei Medici que buscara un escultor ‘para un trabajo que tengo en mente’...”<sup>168</sup>: muy presumiblemente, dice este autor, estaba pensando en el arco y su decoración escultórica.

---

<sup>162</sup> Analizaremos este desfile triunfal en próximos epígrafes.

<sup>163</sup> Como bien señalan Kruft y Malmanger, Alfonso conquistó Benevento en diciembre de 1440, ubicando el mando de sus tropas en la ciudad, además de que también fue, provisionalmente, su capital italiana, habiéndose celebrado allí el primer Parlamento Generale del Regno el 31 de enero de 1441. Véase op. cit. Nota 1, p. 255.

<sup>164</sup> Citamos, no exhaustivamente, los siguientes, entre los más significativos: von Fabriczy, op. cit., p. 125, Rolfs, op. cit., T. I, p. 170, Filangieri, R., op. cit., p. 88, Hersey, G.L., op. cit., p. 2; Kruft, H.W. y Malmanger, M., op. cit., p. 263; Pane, R., op. cit., Vol. 1, p. 177. Hemos de resaltar, no obstante, que el de Pola tiene más el carácter de “puerta de ciudad” y monumento funerario que de verdadero arco de triunfo.

<sup>165</sup> Por ejemplo, para Abbate: op. cit., p. 185.

<sup>166</sup> véase Abbate, F., op. cit., pp. 184-85.

<sup>167</sup> Hersey, G.L., op. cit., p. xiii.

<sup>168</sup> Ryder, A., op. cit. p. 422.

Kruft y Malmanger hablan del “concreto y claro interés personal de Alfonso en la planificación arquitectónica, especialmente en lo referente al programa previsto”, aunque no podemos inferir, totalmente, de ello que fuese el Rey el autor directo del diseño y programa decorativos del Arco<sup>169</sup>.

Por otra parte, según Filangieri di Candida, “Fue suya, con toda probabilidad, la idea nueva de revestir la puerta de un castillo con un arco de triunfo; no es fácil reconocer una idea artística del Renacimiento en una tan obra difícil de adaptar a un espacio alto y estrecho y de un verticalismo gótico, lo que es absurdo en un monumento de inspiración y características clásicas. Posiblemente, la ostentación de su gloria y su sueño de grandeza romana fueron los motivos de que el señor victorioso implantase un grandioso arco delante de la tradicional entrada torreada del castillo, y los artífices que lo realizaron se limitaron a resolver con elegancia, e incluso con genialidad, las no pocas dificultades de tal obra”<sup>170</sup>.

También Pane plantea que “Todo lo que se ha recordado hasta ahora contribuye, más o menos directamente a hacer reconocer, en la persona de Alfonso el Magnánimo, el director, podemos llamarle el arquitecto ideal de la obra...”, la persona sola que podía hacer distinción de funciones y programas: “el mismo que se autodefinió como constructor del Arco: el Magnánimo....”<sup>171</sup>.

Fuera como fuese, es preciso coincidir con la opinión de Di Battista: “La arquitectura del Arco napolitano ha sido considerada una solución extraordinaria para la época, ideada con la finalidad de adecuar una tipología antigua a un espacio extremadamente problemático”<sup>172</sup>.

Cuestión distinta es si Alfonso consiguió su propósito de imitar a los antiguos erigiendo un verdadero arco triunfal, o no, porque muchos de los tratadistas consultados abundan en la idea (que ya hemos apuntado con anterioridad cuando hemos hablado de los gustos del rey en relación con el Gótico

<sup>169</sup> Kruft, H.W. y Malmanger, M., op. cit., p. 262.

<sup>170</sup> Filangieri di Candida, R., op. cit., p. 80.

<sup>171</sup> Pane, R., op. cit., pp. 166 y 189.

<sup>172</sup> Di Battista, R., op. cit., p. 19.



Internacional) de que se trata de una mezcla de ideas tardo-góticas con una gran cantidad de referencias a la Antigüedad. Por tanto, una mezcla de estilos, no un auténtico y “puro” arco de triunfo<sup>173</sup> a la romana, como quizás él pretendía. No sobra traer aquí la opinión de Bertaux sobre el tipo de arquitectura utilizado: “Buscaríamos en vano ejemplos de una arquitectura similar en la Toscana de mediados del quattrocento: solo Alberti, en el templo inacabado de los Malatesta en Rimini, y Giacomo da Pietrasanta, en el patio del Palacio de Venecia en Roma, han realizado, hacia 1555, el uno con aquella fachada en la que se han sobrepuestos dos arcos triunfales, y el otro con los dos planos de arcadas y columnatas que reproducen el teatro de Marcello, un intento que pueda recordarnos el trabajo de Pietro da Milano”<sup>174</sup>.

Para finalizar esta cuestión de las intenciones del Magnánimo en la construcción del Arco, añadir la opinión de Roberto Pane: “...se debe tener en cuenta que el Arco fue querido por quien tenía la orgullosa seguridad de no deber temer ataques directos desde tierra; la visibilidad, y, por ende, la vulnerabilidad de la obra contrastaba con la exigencia de levantar nuevos baluartes....”<sup>175</sup>

Las labores de escultura en el Arco comienzan en algún momento a partir de mayo de 1452, según documento del 3 de este mes de los Rectores de Ragusa (la actual Dubrovnik), donde Pietro da Milano que estaba comprometido a hacer obras para San Biagio de esta ciudad, recibe la libertad para salir de la ciudad con su familia, “por petición del Rey de Aragón”<sup>176</sup>. Por otra parte, las torres que flanquean el arco habían quedado finalizadas en la primavera de 1451, como se puede ver en Filangieri di Candida<sup>177</sup>, además de en el documento que reproduce parcialmente Hersey de finalización de la construcción (19 de abril y 21 de mayo de 1451)<sup>178</sup>. Es lógico pensar, por tanto, que se iniciase la obra del

---

<sup>173</sup> Por ejemplo, Abbate, F., op. cit., p. 186-87, o Pane, R., op. cit., pp.164-200, que tiene un capítulo expresamente titulado “L’Arco trionfale di Castelnuovo e l’incontro fra tardogotico e Rinascimento”

<sup>174</sup> Bertaux, E., op. cit., p. 43.

<sup>175</sup> Pane, R., op. cit., pp. 166 .

<sup>176</sup> Documentos publicados por Von Fabriczy y reproducidos por Hersey, op. cit., pp. 65 y 66

<sup>177</sup> Filangieri di Candida, R., op. cit., p. 80.

<sup>178</sup> Hersey, G.L., op. cit., p. 65.

arco del año siguiente en adelante. En el epígrafe a continuación estudiaremos el arco desde el punto de vista arquitectónico, y las diferentes etapas de su construcción.

Su profusa decoración a base de motivos *all'antica*, se ha extraído directamente de la tradición escultórica romana, al igual que la de las otras obras basadas en los cánones y modelos clásicos que se venían realizando en Italia ya desde principios del siglo XV, como hemos visto. Estas temáticas y modelos se utilizaban cada vez con más exclusividad, frente a las corrientes artísticas que habían estado, y seguían estando, en boga: reiteramos que, a partir del segundo tercio del siglo XV, se da el gran auge de la pintura flamenco-borgoñona, e incluso que el cortesano estilo internacional, que aparece en muchas obras italianas de la época, (algunas de las cuales fueron muy admiradas por Alfonso<sup>179</sup>, como se ha dicho en otro lugar) seguía en vigor, aunque cediendo terreno rápidamente frente a la emergencia, cada vez más potente, de estos temas y estilos *all'antica*.

Nos ocuparemos ahora de la utilización por el Magnánimo de los modelos extraídos de las artes de la Roma clásica: para empezar, la construcción de un arco de triunfo a la romana, plasmando su propio cortejo triunfal en la parte principal del mismo, así como el uso exclusivo de motivos decorativos<sup>180</sup> (que veremos en detalle) de igual procedencia; motivos que tenían por objeto resaltar los vínculos históricos de cada territorio con la *auctoritas* de la grandeza de Roma, como hemos visto.

---

<sup>179</sup> Ryder, A., op. cit., p. 423. Nos remitimos también a nuestras dos anteriores notas sobre los humanistas de la corte de Alfonso, fundamentalmente Bartolomeo Facio, y los artistas que menciona en su *De Viris Illustribus*.

<sup>180</sup> Resaltar de nuevo la exclusividad de los motivos clásicos, ya que, incluso en las filacterias de los azulejos, los que representan el Siti Perillós son una primera novedad en los territorios ibéricos del monarca, por ser su escritura capital con letras *alla greca*, sustituyendo a la gótica textual, hasta entonces la única usada en las filacterias. Véase Algarra Pardo, V.M., op. cit. p. 284.

En este sentido, no hemos de olvidar, en primer lugar, la propia historia de Nápoles, desde su creación como colonia de los griegos de Eubea en el 600 a.C. (Parténope, Palépolis, Neápolis) y el gran desarrollo urbanístico del territorio de la bahía napolitana como lugar privilegiado de recreo para los emperadores romanos y su corte (la famosa villa de Tiberio en Capri, o la de Lúculo, en la zona ocupada por la antigua Palépolis, son testimonio suficiente<sup>181</sup>) que dejaron una gran cantidad de restos arqueológicos en el Reino y que, con toda seguridad, inspiraron e impresionaron al Magnánimo, como se viene diciendo: solo hemos de considerar las muchas veces que se utilizó la figura de Parténope, la diosa, o sirena, originaria y fundadora de la ciudad, en las obras de la época alfonsina<sup>182</sup>.

Hemos de entender que Alfonso quiso engarzar esta tradición concreta, y, seguramente, visible, del territorio napolitano, y sus motivos y temas *all'antica*<sup>183</sup>, con, entre otras motivaciones (como parangonarse culturalmente con los príncipes italianos coetáneos), el objetivo de religar la dinastía que pretendía implantar con el territorio conquistado: es decir, la herencia que dejaba a su único hijo varón, el bastardo Ferrante (ya que los demás reinos y territorios de los Trastámara aragoneses debían continuar dentro de la línea legítima, a través de su hermano Juan)<sup>184</sup>, así como con sus súbditos del Reino

---

<sup>181</sup> La obra de John H. D'Arms, *Romans on the Bay of Naples: a social and cultural study of the villas in their owners from 150 B.C. to A.D. 400*, Harvard University Press, Cambridge, 1970, ofrece un amplio panorama de esta "colonización" de la bahía de Nápoles por los patricios de la aristocracia romana.

<sup>182</sup> Véase por ejemplo, Hersey, op. cit., pp. 21, 23, 24-26, 27, 30, 32, 39, 40, 55 y 61, por aludir simplemente a un autor.

<sup>183</sup> Entre las cuales se encuentra gran profusión de alusiones a Nápoles y sus leyendas: la ninfa Parténope, los cuernos de la abundancia relacionados directamente con Hércules (cuya leyenda, a su vez, le relaciona con la época fundacional de la ciudad), las varias escenas de *thíasos* marino, etc...

<sup>184</sup> Vivenzio, N., *Dell'istoria del Regno di Napoli e suo governo dalla decadenza dell'imperio romano infino al presente re Ferdinando IV*, II, p. 147, Nápoles, 1827. Edic. Facsimilar Oct. 2011, ISBN-10: 1247437000 - ISBN-13: 978-1247437002. Al respecto, resaltar que Krufft y Malmanger, entre otros, hacen hincapié en la preocupación e insistencia de Alfonso el Magnánimo por asegurar el trono de Nápoles para este único hijo varón. Krufft y Malmanger, op. cit., pp. 227 y 287.

de Nápoles<sup>185</sup> que, en adelante, serían objeto de su gobierno. Muchos de estos súbditos, sobre todo los barones napolitanos y su entorno, posiblemente estaban imbuidos del mismo espíritu humanístico-arqueológico del propio Alfonso<sup>186</sup>, e igualmente orgullosos de la larga tradición greco-romana de su ciudad capital.

Cuestión distinta es de quién o de dónde pudo surgir la idea de colocar un arco triunfal en el Castelnuovo y, además, insertarlo entre los dos torreones que miran a la ciudad de Nápoles.

### **3.3.- Un arco triunfal a la romana indisolublemente unido a su contenido principal: el desfile victorioso de Alfonso el Magnánimo**

Establecida la cuestión de la utilización “integral” por parte de los artistas renacentistas de los modelos clásicos, que aparece en el primer epígrafe del presente capítulo, pasamos ahora a estudiar tanto el arco como las obras escultóricas que le adornan. En primer lugar, y unido de forma indisoluble<sup>187</sup> al formato elegido para la conmemoración de la victoria napolitana (el arco triunfal romano) de Alfonso, está el desfile triunfal que es su tema principal, y posiblemente el indicio más claro de las motivaciones conscientes e inconscientes de su decisión de erigirlo: como ya se ha dicho, había que reconstruir la fortaleza y dotarla de nuevas defensas, adecuadas al nuevo armamento existente; realizada, o en vías de ser finalizada, tal reconstrucción,

---

<sup>185</sup> “Las referencias a la Antigüedad - dice Settis – se hallan coloreadas siempre, como es obvio, por la referencia a Roma: incluidas las citas a los “héroes locales” (Bruto en Módena, Livio en Padua, Virgilio en Nápoles, Plinio en Como...) evocados y venerados, con bases más o menos sólidas, en tantas ciudades, responde al mismo impulso. Una figura representativa se convierte así de alguna forma en el documento y símbolo de que tal ciudad comparte la gloria de Roma, la *auctoritas* de los Antiguos...”. Véase Settis, op. cit., pp. 394-95.

<sup>186</sup> Como, por ejemplo, uno de sus hombres de confianza, Diomedea Caraffa. Véase De Divitiis, B., *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Marsilio Editori, Venecia, 2007.

<sup>187</sup> “...Triunfo y Arco se hallan recíprocamente relacionados, constituyen un binomio, al parecer, inseparable”, Pisani, D., “Architettura iconica, La porta San Pietro a Perugia di Agostino di Duccio”, p. 8, *Engramma*, Num. 71, Abril 2009, on-line: [www.engramma.it](http://www.engramma.it).

quedaba un aspecto importante: la plasmación de la gloria alcanzada tras el (largo) conflicto que desembocó en la expulsión de los Anjou de su dominio de Nápoles. Como dice Ryder, "...Todo ello simbolizaba con exactitud los muchos años de esfuerzos, disgustos y desastres que habían convertido al rey de Aragón en señor de media Italia"<sup>188</sup>.

### 3.3.1. El formato arquitectónico de Arco Triunfal a la romana (o *all'antica*)

La inserción de un arco triunfal de conmemoración de su victoria en el marco de la reconstrucción de la gran fortaleza de los Anjou, aparece como una decisión política de gran calado, que estampa de manera indeleble el sello aragonés sobre uno de los emblemas angevinos de la capital de su reino italiano, tanto por su "espléndido emplazamiento", como por su "probada importancia militar": era el momento, de acuerdo con Ryder, de asentar sus credenciales artísticas como príncipe italiano<sup>189</sup> comprometido con las ideas en boga entre sus pares, o quizá, como reza la inscripción sobre el desfile triunfal, de los príncipes entre los cuales él era el primero.

Con casi completa seguridad el grupo de "clientes" en el sentido romano de la palabra<sup>190</sup>, es decir, de humanistas de cabecera que rodeaba al Magnánimo, le había informado de una o varias de las descripciones de los *triumphi* (los desfiles triunfales) de algunos de los emperadores romanos<sup>191</sup> (o bien él las había obtenido de sus lecturas<sup>192</sup> a las que ya nos hemos referido en capítulos anteriores)<sup>193</sup>.

---

<sup>188</sup> Ryder, A., op. cit., p. 312.

<sup>189</sup> Ryder, A., op. cit., pp. 419 y 422.

<sup>190</sup> Según la denominación de Jerry H. Bentley, véase op. cit., capítulo "Clientage and Career", pp. 84-137.

<sup>191</sup> Entre las más conocidas, el *triumphus* de Nerón, que relatan Dión Casio, *Historia Romana*, lxxiii, 20, y Suetonio, *Nero*, 25, o bien el que describe Flavio Josefo en la *Guerra de los Judíos* vii, 4-6, y Plutarco, *Vidas, Vida de Emilio Paulo*, Vol. III; así como el de Pompeyo sobre Mitrídates que describe Apiano de Alejandría, *Historia Romana, XII: Guerras de Mitrídates*, 116-17.

<sup>192</sup> En otro lugar hemos aludido a varios de los textos clásicos a los que tuvo acceso Alfonso, sin embargo, recordaremos algunos en cuyas obras, de las que hay constancia que existían en su

Es necesario también traer aquí la cuestión de la actualidad de esta temática en aquel preciso momento, porque es en torno a la época de la reconstrucción del Castelnuovo y la erección de su arco de ingreso, cuando se escriben las obras contemporáneas que serán referente posterior sobre esta cuestión específica: la *Roma triumphans* de Flavio Biondo (1457-59)<sup>194</sup>, o el perdido *De dignitatibus romanorum, triumpho et rebus bellicis* de Giovanni Marcanova (anterior a 1465), así como el *De re militari* de Roberto Valturio, cuyo libro duodécimo, escrito entre 1453 y 1456, está completamente dedicado al desfile triunfal de los Césares.

---

biblioteca (véase nuestras notas 57, parte II, y 20, parte III), aparece la temática del *triumphus*: Tito Livio, Cicerón, Polibio y Tácito, además de en Ovidio y Homero y los mencionados Appiano, Plutarco, Suetonio, Dión Casio y Flavio Josefo. Véase la voz *Triumphus*, en *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*. William Smith, LLD. William Wayte. G. E. Marindin. Albemarle Street, London. John Murray. 1890, donde aparece un listado de todos los autores clásicos que trataron el tema, con indicación precisa de su ubicación. Por otra parte, no hay que olvidar que tanto Dante como Petrarca describen los Triunfos, adaptándolos a los temas que describen, en la *Commedia* y en *I Trionfi* respectivamente.

<sup>193</sup> En los diferentes inventarios de los libros de la Corona de Aragón que hemos consultado (Véase nuestras notas nums. 57, parte II y 20, parte III, y sin ser exhaustivos, hemos localizado las obras citadas de los autores mencionados en los siguientes, muchos de los cuales pertenecieron al Magnánimo:

- Appiano, López Ríos, p. 225, Mazzatinti, XCIII. Respecto de este autor hay que decir que figuraba en la biblioteca del rey con cuatro traducciones del griego al latín realizadas por Piercandido Decembrio y dedicadas al monarca. Véase el interesante listado que publica Enrico de Rosa: *Alfonso I d'Aragona*, pp. 43-63, M. D'Auria Editore, Nápoles, 2007, listado de las obras de tema humanista comisionadas por Alfonso I de Aragón, y/o dedicadas a él.
- Dante, López Ríos, p. 236, Inventario de San Miguel de los Reyes (Valencia), 67, 73, 75 y 76,
- Flavio Josefo, López Ríos, p. 224, San Miguel de los Reyes, pp. 53,55 y 113,
- Livio, López Ríos, pp. 223 y 239, Mazzatinti, XCVI y 157-58, 165, 170, 187, S. Miguel de los Reyes: pp. 39, 70, 134-36.
- Ovidio, San Miguel de los Reyes, pp. 33, 34; Mazzatinti, XCV, y 55.
- Petrarca, San Miguel de los Reyes, 74, 75, 80; Mazzatinti, 8, 108, 111, 113, 151, 164, 169, 170, 183.
- Plutarco: San Miguel de los Reyes, pp. 41, 68; Mazzatinti, 24, 136, 164,
- Suetonio, San Miguel de los Reyes, pp. 42, 42, 55, 132, XCV, 73, 157, 18, 182

<sup>194</sup> Sergio Bertelli, citando a Ernesto Pontieri ("Dinastia, regno e capitale nel Mezzogiorno aragonese", *Storia di Napoli*, IV, 1, 1974, p. 208) transcribe que "vemos aparecer a Biondo Flavio en estrecha relación con el Magnánimo inmediatamente después de su victoria"; posiblemente, por tanto, Biondo había estado en Nápoles en 1443. Véase Bertelli, S., "Giovanna e Alfonso, Antonio e Ferrante", p. 30, Nota 15, *Arte e politica tra Napoli e Firenze*, Franco Cosimo Panini Editore spa, Modena, 2006.

Todo lo anterior significa no solamente que Alfonso se hallaba inmerso muy directamente en las problemáticas contemporáneas al respecto, sino que, probablemente, o bien había tenido contacto con alguno, o varios, de los mencionados (con Flavio Biondo, según Pontieri), o la pulsión coetánea respecto del tema le compelia a erigir este monumento a su propia gloria, basándose precisamente en tales relatos de *l'antichità*<sup>195</sup>. Y ello, sin descartar la probable influencia de Alberti con su *De Re Aedificatoria* (finalizada entre 1452 y 1453) donde se refiere, también, al arco de triunfo romano<sup>196</sup>.

Como dice Seymour Jr., ...“el lugar más importante (dentro de la sociedad) le estaba reservado a un hombre que hubiera realizado hechos heroicos y que, siguiendo el ideal renacentista, pudiese combinar la gloria de una vida llena de triunfos guerreros con la sabiduría de un celoso guardián del estado...”. Se trataba de “glorificar la *Virtú*” a través de “programas monumentales” en obras artísticas<sup>197</sup>, exactamente lo que se proponía el Magnánimo.

Es interesante, sin embargo, poner de relieve que, al igual que el desfile triunfal se halla muy bien representado y descrito en las obras de los clásicos, como hemos visto, no es así en lo referente a la información escrita entonces existente sobre los arcos de triunfo: los autores clásicos se refieren a esta cuestión de forma dispersa, con pequeñas alusiones o comentarios no excesivamente abundantes, que ofrecen relativamente poca información sobre la materia<sup>198</sup>. La contrapartida es el inmenso volumen de información acopiada y elaborada por autores posteriores en la que se estudian formatos, tipologías,

---

<sup>195</sup> No podemos creer que la influencia fundamental fueran los relatos de las maravillas de Roma (*Mirabilia Urbis Romae*) difundidísimo entre los peregrinos y viajeros de toda la Edad Media, en uno de cuyos capítulos, sin embargo, se describen los Arcos de Triunfo existentes en Roma, obra que, con seguridad, tenía el monarca a su alcance.

<sup>196</sup> Alberti, *De Re Aed.*, VIII, 6.

<sup>197</sup> Seymour Jr., Ch., op.cit., p. 123.

<sup>198</sup> Véase, sobre las fuentes clásicas de los arcos de triunfo, el artículo de Katia Mazzucco “Alcune precisazioni su carattere e funzione dell'arco onorario romano: le testimonianze nelle fonti antiche”, *Engramma*, nº 66, sept-oct., 2008, revista on-line: [www.egramma.it](http://www.egramma.it).

motivaciones, cuestiones histórico-formales e histórico-materiales, etc. En nota a pie de página añadimos un sucinto resumen de este gran caudal de información, ya que, aunque no atañe de forma directa a nuestra tesis, sí es interesante observar la gran dedicación que ha suscitado el tema, aunque en épocas mucho más tardías que el Renacimiento, de estos restos de la Antigüedad que son, a nuestro entender, los más conspicuos de todo lo que nos ha quedado de aquellas épocas, tanto por su tamaño, como por su visibilidad<sup>199</sup>.

### 3.3.2.- Referencias histórico-arquitectónicas y posibles influencias de otros monumentos que pudieron ser sus modelos

#### 3.3.2.1 Puerta de Capua de Federico II

En primer lugar, el más cercano en el tiempo: la Puerta de Capua de Federico II, que aún le fue posible contemplar a Alfonso (destruida en 1557), denominada "Puerta de las Dos Torres" (Ilust. Num. 1.3. y 2.3). Ya hemos puesto de relieve la posible relación entre el reinado del "*Stupor Mundi*" y los planteamientos políticos del Magnánimo de religación con esta dinastía suaba, tras el paréntesis angevino.

En lo referente, ya de forma más concreta, a la inserción del Arco del Castelnuovo entre las dos torres que flanquean su puerta, sería una extraordinaria coincidencia el formato adoptado, que parece reiterar el interés en recordar a aquel soberano medieval, cuyas ideas clasicizantes eran seguramente conocidas por los eruditos de cámara de Alfonso. Formato al que

---

<sup>199</sup> Hasta mediados del siglo pasado, se puede consultar al respecto el completísimo artículo de Achille Mansuelli "El Arco Honorífico en el desarrollo de la arquitectura romana", *Archivo Español de Arqueología*, num. 27, 1954, pp. 93-178, y su complementario del mismo autor "Arcus", en *Aevum*, num. 22, enero-febrero, 1948, pp. 75-84. Desde 1954 hasta la actualidad, con una bibliografía muy puesta al día, la tesis *Les Arcs de Triomphe dédiés à Caracalla en Afrique romaine*, de Anne-Marie Leydier-Bareil, para obtener el doctorado en Historia del Arte y Arqueología, Universidad de Nancy 2, 2006. Igualmente el número 66 de sept-oct., 2008, de la revista *Engramma*, on-line: [www.engramma.it](http://www.engramma.it). Totalmente dedicado al tema.



alude D'Onofrio de forma concreta al referirse al mismo relacionándolo con el Castelnuovo de Nápoles: "...se utilizará posteriormente en la iconografía triunfal del quattrocento, como puede verse en el arco de ingreso en el Castel Nuovo de Alfonso V de Aragón en Nápoles..."<sup>200</sup>. Respecto de esta cuestión, es también interesante traer aquí la opinión de Rosanna Di Battista, sobre la yuxtaposición cromática que presenta el Castelnuovo entre piedra de Pozzuoli (la piedra negra volcánica denominada "piperno") y el mármol blanquísimo del Arco, efecto estético que también se empleó en la Puerta de Capua<sup>201</sup>.

Nos hemos referido a la idea, generalizada a mediados del Quattrocento, de que la puerta flanqueada de torres era una solución *all'antica*<sup>202</sup>. Sin embargo, y en relación con algunos tratadistas que han planteado la posibilidad de que fuese Alberti el autor del diseño, es preciso traer aquí las palabras del Panormita: "Acordado mandar reparar y renovar la fuerza del Castellnou de Nápoles, mandó que le truxessen el libro que hizo Vitruvio de architectura..."<sup>203</sup>; ello no significa, evidentemente, que esté hablando del arco, sino de la renovación y reforzamiento del castillo, es decir, de su reconstrucción: hemos querido traer aquí la cita para dejar constancia de esta clara mención a Vitrubio<sup>204</sup> por parte

---

<sup>200</sup> D. Onofrio, M., "Porta di Capua", *Enciclopedia Federiciana*, 2005, vol. 1, Istituto de l'Enciclopedia Italiana Treccani, internet: [www.treccani.it/enciclopedia/porta-di-capua\\_\(Federiciana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/porta-di-capua_(Federiciana)/)

<sup>201</sup> Di Battista, R., op. cit., Nota 68, p. 21, dualismo cromático que también, dice Di Battista, llamó la atención de Eneas Silvio Piccolomini, el futuro Pio II, cuando tuvo ocasión de verlo

<sup>202</sup> Aparece en Alberti y en Francesco di Giorgio Martini, sin ir más lejos, como hemos dicho con anterioridad. Kruft y Malmanger citan también a Torgil Magnusson (*Studies in Roman Quattrocento Architecture*, p. 355, Stockholm 1958) donde publica un escrito de Gianozzo Manetti sobre la vida del Papa Nicolás V donde se habla de un proyecto similar para la entrada del Vaticano de 1450, que pudo conocer Alfonso, aunque, dicen estos autores, es imposible saberlo con seguridad por la cercanía en el tiempo. Véase Kruft y Malmanger, op. cit., p. 220 y Nota 6.

<sup>203</sup> Beccadelli, A., *Il Panormita, Dichos y hechos del rey don Alonso*, versión castellana de Juan de Molina (1527) ed. de Olga Muñoz, p. 16, Revista Lemir, nº 4, 2000, <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Dichos>.

<sup>204</sup> El profesor Cervera Vera incluye este ejemplar de Vitrubio en la lista de Códices Vitruvianos del siglo XV, en el num. 36, con la siguiente mención: "Valencia Ms. 2411, en la Biblioteca de la Universidad de Valencia. Escrito entre los años 1450-1458 por Antonio Beccadelli en Nápoles para el Rey Alfonso de Aragón. Procede del monasterio valenciano de San Miguel de los Reyes", Cervera Vera, L. *El Códice de Vitrubio hasta sus primeras versiones impresas*, pp. 88-94, Instituto de España, Madrid, 1978.

de uno de los contemporáneos (aunque no sea nuestra intención entrar en la discusión Bernich-Rolfs<sup>205</sup> sobre que se tratase de un posible proyecto de Alberti<sup>206</sup>, lo que no se contempla dentro de las finalidades del presente trabajo).

### 3.3.2.2.- Los arcos triunfales de la Roma clásica. Su relación con el Arco del Castelnuovo. Estudio del Arco.

#### 3.3.2.2A. La complicada morfología del Arco. Su cronología

Asimismo, determinar, si es posible, la procedencia del modelo del Arco, que, como ya se ha dicho, muchos autores adscriben al Arco de los Sergi de Pola, en lo que se refiere a su parte inferior: se trata, como se habrá podido colegir del párrafo que hemos reproducido de Filangieri di Candida, de un asunto complicado, por lo inusual de su estructura: dos arcos de triunfo separados entre sí por la representación del desfile triunfal. La gran mayoría de los autores que hemos consultado se refieren a dos arcos: superior e inferior, sin hacer otra distinción. Sin embargo, es opinión de quien suscribe que efectivamente se trata de dos arcos, pero que ambos están separados por el desfile triunfal de Alfonso que sirve de nexo de unión, y también de cesura, entre ambos, y no es parte del arco inferior: en este respecto nos parece más fundamentada la opinión de Charles Seymour, con la que coincidimos<sup>207</sup>.

---

<sup>205</sup> Bernich, E., "Leon Battista Alberti e l'arco trionfale di Alfonso d'Aragona in Napoli", *Napoli Nobilissima*, 12 (1903), pp. 114-8 y 131-36, así como "Leon Battista Alberti e l'Architetto dell'arco trionfale di Alfonso d'Aragona", *Napoli Nobilissima*, 13, 1904, 148-55; Rolfs, W., "L'Architettura albertiana e l'arco trionfale di Alfonso d'Aragona", *Napoli Nobilissima*, 13 (1904), pp. 171-72.

<sup>206</sup> Respecto de este tema, reproducir también la opinión de Filangieri di Candida: "...la falta de un perfecto equilibrio de masas y espacios excluyen absolutamente el clasicismo de Leon Battista.." (op. cit. p. 84).

<sup>207</sup> Charles Seymour, en la parte de su obra que dedica al Castelnuovo, también resalta esta cesura: "...colocar uno sobre otro dos arcos de triunfo *alla romana* y situar entre ellos un friso con una procesión en altorrelieve". También relaciona, sin detallar, todas las partes del Arco por separado. Op. cit., p. 135.

De otra forma, deberíamos determinar dónde se produce la cesura entre dos arcos: porque está claro que, si hemos de aceptar que el arco inferior tiene como modelo el de los Sergi de Pola, de acuerdo con varios de los autores (ver nuestra Nota 154), su parte final es la primera cornisa<sup>208</sup> bajo la cual se encuentra la inscripción ALFONSUS REX HISPANICUS SICULUS ITALICUS PIUS CLEMENS INVICTUS.

Inmediatamente a continuación en altura aparece el desfile triunfal, con su propio arquitrabe, que lleva la inscripción: ALFONSUS REGUM PRINCEPS HANC CONDIDIT ARCEM, y que queda rematado también por una cornisa<sup>209</sup>.

En el nivel superior se halla el que llamaríamos segundo arco, o arco superior, de bastante menor altura que el inferior (contemplado hasta la primera cornisa) cuyo remate es una nueva cornisa decorada por el friso de los grifos afrontados. Así, aparecería el formato de este segundo arco como achatado, mucho menos airoso y estilizado que el inferior.

La parte superior por encima de este segundo arco tiene dos segmentos: la sección donde se hallan los edículos de las cuatro virtudes cardinales, con su propia cornisa, y el ático constituido por las representaciones clásicas de dos ríos (o del mar y un río, o de un dios y una deidad fluvial, lo plantearemos más adelante) con su coronamiento de tres estatuas: dos santos militares (San Miguel en la cúspide y, presumiblemente, San Jorge, aunque actualmente solo existe un fragmento del mismo) y San Antonio Abad.

---

<sup>208</sup> Resaltar, para confirmar nuestra opinión, que existen cuatro cornisas de formato totalmente clásico en el Arco, que marcan perfectamente las separaciones entre cada parte.

<sup>209</sup> Es preciso hacer una salvedad respecto de este planteamiento: el Arco de los Sergi en Pola tiene un ático de dos metros de altura, con tres pequeños pedestales sobre los que se encontraban las representaciones escultóricas de los Sergi a los que estaba dedicado. Si aceptáramos la total fidelidad a este modelo del arco inferior del Castelnuovo, deberíamos aceptar que la cabalgata triunfal es la contraparte del mencionado ático, porque también tiene dos metros de altura, aproximadamente (extrapolando las medidas que ofrece Rolfs en las pags. 65-66 de su trabajo sobre Laurana). Sin embargo, en este caso, nos sobraría la inscripción a la que hemos hecho referencia y la cornisa que cierra todo el conjunto. Por eso preferimos considerar esta representación del desfile triunfal como una cesura entre ambos arcos.

Como podemos ver, los arcos propiamente dichos son los dos descritos, que tienen la misma anchura<sup>210</sup> (lo que produce que el arco superior aparezca aún menos esbelto, al ser su altura mucho menor) y se hallan separados en la forma indicada, por el cortejo triunfal de Alfonso. Deseamos resaltar aquí el papel determinante de las cornisas, que son cuatro, y que marcan de forma definitiva el alcance de cada una de las partes constitutivas del Arco.

Es obvio que se precisaba adaptar una estructura de un verticalismo gótico, a un espacio alto y estrecho, parafraseando a Filangieri: la genialidad del artista que lo diseñó tenía su raíz, precisamente, en la forma en que dispuso los diferentes tramos, arcos y no arcos, del monumento para que se incardinasen armoniosamente, plasmando, al mismo tiempo, las ideas que el monarca deseaba dejar patentes<sup>211</sup>.

Es preciso añadir algo más, y es la cronología de su construcción: ya hemos señalado como momento en que principia el trabajo escultórico un *terminus post quem*: mayo de 1452, momento en que Pietro da Milano se hallaba, posiblemente, de camino entre Ragusa y Nápoles. Los documentos posteriores de que disponemos hablan de una serie de pagos a los distintos escultores que se estaban ocupando de la obra (Pietro da Milano, Pere Johan, Paolo Romano, Francesco Laurana, Isaia da Pisa, Andrea dell'Aquila, Antonio Chellino y Domenico Gagini) que datan, en cada caso, para algunos de ellos, de julio de 1453, julio de 1455, enero de 1456, mayo y agosto del mismo año, y enero y febrero de 1458<sup>212</sup>, momento a partir del cual desaparece todo tipo de documentación al respecto (los motivos de tal desaparición o inexistencia pueden ser dos: la desaparición de parte de la documentación por desastres

---

<sup>210</sup> Hersey, G.L., op. cit., p. 2.

<sup>211</sup> Nos parece interesante traer aquí la opinión de Hersey en el sentido de que quizá Alfonso deseaba dejar patente su gusto artístico como diseñador del arco, es decir, como arquitecto, con la intención de parangonarse con Renato de Anjou, de quien se decía que era pintor y que tenía una gran fama como patrón de las artes. Véase Hersey, p. 18, y p. 89, Nota 61,

<sup>212</sup> Documentos publicados por Hersey, G.L., op. cit., Apéndice 1, pp. 66-69; Kruft, H.W. y Malmanger, M., op. cit. Pp. 222-3 y Apéndice II pp. 298-301, y Von Fabriczy, C., op. cit., pp. 147 y ss.

causados por la/s guerra/s a lo largo de su historia, o bien simplemente porque entre 1458 y 1465 Ferrante, ya rey, tenía demasiados problemas y más acuciantes, incluso desde el punto de vista económico, que la preocupación por terminar el arco, y, por tanto, las obras de éste se suspendieron hasta que llegasen mejores tiempos).

Los pagos continúan en 1465 y 66, en este caso solamente a Pietro da Milano, por la "obra del arco"; posteriormente, y hasta 1471, siguen los pagos al mismo, pero relacionados con el "portal", es decir, el arco interior o zaguán de entrada al gran patio<sup>213</sup>. Queremos insistir en este punto, ya que la diferencia entre "puerta" y "portal", que queda tan clara para los hispano y catalanohablantes, no lo es para personas de otras lenguas, de ahí que se haya confundido, a veces, la "puerta" del Arco, con el "portal", que, como se dice, es un espacio interior, al que podríamos llamar también zaguán, espacio cubierto, previo a la entrada de una casa, o, en el caso concreto actual, previo al ingreso en el recinto del Castelnuovo propiamente dicho, que se abre al gran patio de honor.

La cronología relacionada nos permite, por tanto, pensar que el arco triunfal se comenzó en 1452 y quedó prácticamente terminado en 1458 (el último pago de febrero de dicho año se refiere, específicamente, a "acabar les figures del arch triumphal"<sup>214</sup>, siempre siguiendo el diseño original, correspondiese a quien correspondiese; posteriormente, ya entre 1465-66, Pietro da Milano se ocupó, en solitario, de dar los últimos retoques y finalizar lo que no estuviese acabado, ya que es de suponer que él solo no hubiera podido acometer la realización del total de alguno de los segmentos superiores. Por tanto, hemos de pensar que el arco estaba prácticamente terminado a la muerte del rey<sup>215</sup>, a falta de algunos retoques, en 1458. Ello explica que los escudos en ambos arcos, el inferior y el

---

<sup>213</sup> Documentos publicados por Hersey, G.L., op. cit., Apéndice 1, pp. 69-72; Krufft, H.W. y Malmanger, M., op. cit. Pp. 222-3, y Apéndice II, pp. 301-303, y Von Fabriczy, C., op. cit., pp. 147 y ss.

<sup>214</sup> Hersey, G.L., op. cit., Apéndice 1, p. 69.

<sup>215</sup> En esta opinión seguimos a Hersey, op. cit., p. 50.

superior, se refieran específicamente al Reino de Sicilia-Nápoles (la Cruz Potenzada de Jerusalén) en el primer caso, y a la Corona de Aragón (los cuatro Palos) en el segundo, ya que si se hubiera hecho en época de Ferrante, éste hubiera podido incluir alguno de sus emblemas, como la Montaña de Diamantes, o bien el escudo del Reino de Nápoles, como aparece en la zona interior que sale al patio.

Los pagos posteriores a 1466 se refieren al “portal”, por lo que hemos de pensar que la parte interior (es decir el zaguán y su puerta de salida al patio) es obra única de Pietro da Milano, y que fue realizada ya bajo el reinado de Ferrante, lo que veremos en capítulos posteriores, en relación con las actividades del Conde de Tendilla en Italia. El arco interior o portal sí muestra emblemas y escudos de Ferrante, como se ha visto con anterioridad, aunque su análisis no se corresponde con la finalidad de esta tesis.

#### 3.3.2.2 B. El arco inferior y sus posibles modelos

En lo que se refiere al arco inferior cuya parte más alta es la primera inscripción, rematada por su cornisa, como hemos dicho, y desde el punto de vista exclusivamente de la tipología de los existentes, podemos aludir a muy pocos arcos de triunfo erigidos en época romana que tengan este formato: además del de Pola (Ilust. Num. 3.3), está el de Caracalla de Cuicul (actual Djémila, Argelia) (Ilust. Num. 4.3), y el de la *gens* Gavia en Verona (Ilust. Num. 4.3). Hersey propone, además, el de Malborghetto en la Via flaminia, cerca de Roma, exclusivamente por su ático tripartito decorado por relieves<sup>216</sup>, aunque no creemos que se pueda aceptar como modelo solamente por esta característica.

Los tres primeros tienen dos columnas a ambos lados del arco, aunque la separación entre las del de Pola es muy similar a la del arco inferior del

---

<sup>216</sup> Hersey, G.L., op. cit., p. 47. Hay que resaltar, además que de este Arco solamente existe un dibujo de Sangallo, fig. 66 de la obra de Hersey, por lo que no es fácil estudiar su utilización como modelo para el del Castelnuovo.

Castelnuovo, mostrando una mayor separación las de los otros dos arcos y dando, por tanto, una sensación de menor esbeltez; todas ellas se elevan sobre basamentos muy similares en formato y altura. Los áticos de los tres arcos mencionados son también de formato y tamaño muy parecidos. Veamos ahora por qué unimos nuestra opinión a las de los otros autores mencionados en cuanto a la utilización del de Pola como modelo:

El arco de Verona<sup>217</sup> es el más diferente entre los tres, (su parentesco con el de Pola, de acuerdo con Richmond, deriva de que ambos pertenecen al mismo círculo de ideas vinculado con un poderoso *patronus* muy conocido en el Lacio<sup>218</sup>) debido al frontón que adorna su arco principal, por ello, aunque en territorio italiano y mucho más visible para los artistas y magnates, debemos descartarlo; sin embargo, el de Caracalla tiene un ático y, a ambos lados del mismo, aparecen dos edículos muy similares a los del cortejo triunfal de Alfonso. Por ello, de considerar este desfile como una parte del arco inferior, deberíamos aceptar que, quien lo diseñó, había estado en la actual Djémila (Argelia) y había presentado el modelo al Magnánimo, incluyendo algo nuevo: aprovechar todo el ático, incluidos los edículos, para insertar el desfile triunfal, con una cierta similitud al arco de Benevento; otra posibilidad es que el propio Alfonso se hubiese interesado por este diseño en un viaje al norte de África realizado en 1420, como dice Hersey<sup>219</sup>; cualquiera de las dos posibilidades es difícil de aceptar sin prueba alguna, documental o de otro tipo, que lo sustente<sup>220</sup>.

En lo que se refiere al Arco de los Sergi, y ya que por nuestra parte consideramos, al igual que muchos otros autores, que es el modelo para su correspondiente inferior del Castelnuovo, debemos aceptar que su final está en

<sup>217</sup> Sobre el Arco de la gens Gavia, véase Longo, E., Rodella, F. y Mazzucco, K., "Materiali per lo studio dell'Arco dei Gavi di Verona", Engramma, num. 66, sept-oct. 2008, on-line, [www.engramma.it](http://www.engramma.it)).

<sup>218</sup> Richmond, I.A., "Commemorative Arches and City Gates in the Augustan Age", *The Journal of Roman Studies*, vol. 23, p. 151, Society for the Promotion of Roman Studies, Londres, (1933).

<sup>219</sup> Hersey, G.L., op. cit., p. 47 y fig. 67. En esta opinión coincide también Eileen Driscoll, aunque no ofrece prueba alguna de lo que afirma (Véase Driscoll, E., op. cit., pp. 87-101).

<sup>220</sup> Krufft y Malmanger, op. cit., p. 254, Nota 5, mencionan de pasada la posibilidad de una influencia arquitectónica del Sarcófago de Melfi.

la cornisa que remata el friso con la inscripción anteriormente mencionada. Así sí podemos observar un parecido muy marcado con aquél<sup>221</sup>, ya que, además de tener unas medidas muy semejantes y estilizadas, en cuanto a altura de las columnas que lo flanquean, también presenta decoraciones similares: en las partes del friso sobre las semicolumnas, a base de *putti* sosteniendo guirnaldas (Ilust. Num. 5.3), y dos escenas de carrera de caballos (bigas) flanqueando, en la zona central de éste, la inscripción dedicatoria (Ilust. Num. 5.3). Igualmente, a los lados de la inscripción hay dos escenas de carreras de bigas (aunque en nuestro caso los conductores son *amorini*) muy similares a las de Pola<sup>222</sup> (Ilust. Num. 6.3).

A su vez, el inferior del Castelnuovo, además de tener un aspecto muy parecido en cuanto a columnas y proporciones, también tiene, en el friso a ambos lados de la inscripción, *putti* sosteniendo pesadas guirnaldas a la izquierda del espectador y, a la derecha, *putti* bailando<sup>223</sup> (Ilust. Num. 7.3).

Para finalizar, describiremos sus partes constitutivas:

- Los plintos en piperno a que alude Hersey en la pag. 36 de su obra, formados por varias molduras y sin decoración. Según Rolfs, miden 58 cm. de altura.
- Los pedestales, completamente cubiertos de decoración a doble banda, cuya altura siempre según Rolfs, es de 68 cm<sup>224</sup>.

---

<sup>221</sup> Véase Traversari, G., *L'Arco dei Sergi*, Edizioni Cedom, Padua, 1971. La obra de Traversari, que es la fundamental que hemos consultado en relación con el Arco de Pola, aporta una amplia bibliografía no solamente sobre el arco objeto del libro, sino sobre los arcos triunfales en general, relacionando los modelos tanto arquitectónicos como decorativos del mismo con los existentes, previos a su erección entre 10 y 25 d.C.

<sup>222</sup> Obsérvese que el Arco de Pola solo tiene decoración en el lado que mira hacia las afueras de la ciudad, excepto por la cornisa bajo el ático, lo que no se da en el del Castelnuovo, por no estar exento. Véase Traversari, G., op. cit. p. 41.

<sup>223</sup> Ya nos extenderemos sobre esta diferencia cuando estudiemos la iconografía de la escultura del Arco.

<sup>224</sup> Rolfs, W., op. cit. p. 66. Entendemos que al ser estas dos partes del Arco las más accesibles, pudieron ser fácilmente medidas por este meticuloso autor. El croquis que realizó en su momento (que tiene que ser anterior a 1907, fecha en que se publicó su obra), suponemos



- Las columnas corintias sobre doble basa y sus capiteles,
- Las albanegas del arco central de entrada, decoradas con dos enormes grifos rampantes que sujetan cornucopias, manteniendo en el centro el escudo aragonés de los cuatro palos,
- La rosca del arco, a su vez, está enmarcada por una fina decoración a base de moldura con un filete central, platabanda, moldura con hojas acorazonadas, platabanda y cintas de abalorios, terminando en un resalte de hojas de acanto, en 5 bandas, y se apoya en estribos decorados, a su vez divididos en dos partes que corresponden con las dos partes en que está dividida la zona interior del arco, donde se hallan los relieves.
- Un arquivoltaje de tres bandas sobre el que se levanta
- un friso con las decoraciones de putti en los resaltes que corresponden con los edículos laterales, dejando limpio todo el centro para la primera inscripción, con las dos bigas conducidas por *putti* a ambos lados de la misma, igual que en el arco de Pola (aunque en aquél los conductores son adultos),
- finaliza con una amplia cornisa compuesta, en sentido ascendente, por una banda de ovas, otra de dentellones, una más de modillones renacentistas, otra de ovas y, finalmente, una de palmetas.

### 3.3.2.2 C.- Los problemas del arco superior

Como se ha dicho, el arco superior propiamente dicho se reduce al segmento ubicado entre la cornisa del arco inferior, bajo la cual se halla la inscripción ya mencionada, y su propia cornisa que corona el friso de grifos afrontados. Entre ambos, un nuevo arco de las mismas dimensiones en anchura que el inferior, cuyas columnas coinciden en número, pero no en grosor (tienen

---

que fue realizado a partir de cálculos que él mismo planteó, ya que, en aquel momento, el Arco no estaba a la vista en la forma en que podemos contemplarlo actualmente. Hasta el presente, no hemos encontrado, en la bibliografía consultada, una información más exhaustiva que la que él aporta sobre las medidas del mismo. Sí hemos podido inferir unas medidas que damos, provisionalmente, por buenas, a partir del mencionado croquis.

aproximadamente un 20% menos de diámetro), ni en características, con las inferiores (no son exentas, sino semiadosadas al muro, podríamos decir que son un relieve muy alto de este), además de tener una altura muy inferior<sup>225</sup> (Ilust. Num. 8.3). En próximos capítulos se analizará cada elemento, desde el punto de vista de su iconografía, por lo que aquí nos limitamos a estudiar su morfología.

La cornisa superior es del mismo tamaño y formato que la de la escena central del desfile, y ligeramente menos adornada y rica que las otras dos: la que sirve para finalizar el arco inferior y la que termina con el arco propiamente dicho, sobre las Virtudes y bajo el tímpano final.

Hay dos cuestiones que es imposible dejar de lado: por una parte, la finalidad de este segundo arco, cuyo interior ha permanecido vacío desde el momento de su terminación, aunque tenga un intradós ricamente casetonado, y, por otra, la relación de su diseño con el dibujo del Museo Boijmans van Beuningen publicado por Planiscig en 1933<sup>226</sup>, (Ilust. Num. 9.3).

En cuanto a la primera cuestión: la finalidad de abrir un arco de medio punto que crea un nicho o vano de poca profundidad (igual al del fondo del casetonado: 1,86 metros) ha sido entendida como una continuidad del modelo del monumento funerario del rey Ladislao de Anjou-Durazzo<sup>227</sup>, que muestra dos arcos sobrepuestos, en el segundo de los cuales se hallaría el sarcófago del rey; se podría, así, pensar en este segundo arco o nicho como un cenotafio, en el entendimiento de que iba a ser destinado a albergar el cuerpo de Alfonso o,

---

<sup>225</sup> Véase Rolfs. W., op. Cit. p. 122 y 155. De acuerdo con Rolfs, el fondo de este segundo arco es de 1,87, aproximadamente (correspondiente al ancho de los cuatro casetones del intradós. Véase Rolfs. W., op. Cit. p. 122 y 155.

<sup>226</sup> Planiscig, L., "Ein Entwurf für den Triumphbogen am Castelnuovo zu Neapel", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 54, (1933), pp. 16-28.

<sup>227</sup> Erigido por su hermana y heredera Juana II, en la iglesia de San Giovanni a Carbonara de Nápoles, obra de Marco y Andrea da Firenze (ca. 1420).

más posiblemente<sup>228</sup>, un recipiente que contuviera su corazón, como plantean Kruft y Malmanger, al igual que Hersey<sup>229</sup>, aunque, para esta finalidad, no hacía falta un nicho de tan grandes dimensiones.

También se menciona por muchos autores, dentro de este planteamiento relacional, la tumba de Rinaldo Brancacci (1427-30: Donatello y Michelozzo), en Sant Angelo a Nilo, así como la de Gianni Caracciolo (1441)<sup>230</sup> en San Giovanni a Carbonara, ambas en Nápoles, aunque, al modo de ver de quien suscribe, la relación es mínima en cuanto a morfología.

Otra posibilidad, ésta ya conectada con la segunda de las cuestiones, es que se previera este nicho o vano para albergar una estatua ecuestre del rey, de acuerdo con el boceto mencionado del Museo Boijmans. Respecto de esta segunda posibilidad se extienden también Kruft y Malmanger, especulando sobre un posible monumento ecuestre planteado a partir de la iconografía del *Adventus*<sup>231</sup>. Sin embargo, desde el punto de vista de quien suscribe, la estatua ecuestre romana tenía más que ver con el triunfo y la conquista (aunque posteriormente se la reutilizara por los cristianos de los primeros tiempos para representar a Cristo recibido en triunfo en Jerusalén en el Domingo de Ramos – *Adventus*–), simplemente, que con la figura del Emperador recibido por las ciudades. Es una figura triunfal, que se utiliza desde mediados del Quattrocento y cuyo ejemplo contemporáneo más conspicuo es el Gattamelata de Donatello (1447-53), ya sin la connotación cristiana aludida. Ambos autores se refieren,

---

<sup>228</sup> Puesto que el Panteón de los Reyes de Aragón está en el monasterio de Poblet, donde sus restos fueron trasladados en 1617, tras haber permanecido en la iglesia de San Pedro Mártir de Nápoles desde su muerte.

<sup>229</sup> Kruft, H.W. y Malmanger, M., op. cit. p. 238. Hersey, G.L., op. cit., pp. 4 y 55 y docs. nums. 24 y 26 (sobre el recipiente para el corazón del rey).

<sup>230</sup> Hemos mantenido la cronología que figura en la obra de Hersey para ambos monumentos funerarios. Es preciso añadir, sin embargo, que autores más modernos revisan estas fechas ligeramente: Caracciolo antes de 1432, y Brancacci 1426-33. Véase Bock, N., "Patronage, standards and *transfert culturel*: Naples between art history and social science theory", pp. 153-175, en *Art and Architecture in Naples, 1266-1713*, Cordelia Warr y Janis Elliot (eds.), Association of Art Historians, 2010, publicado originalmente por Blackwell Publishing, Inglaterra y U.S.A., 2008.

<sup>231</sup> Kruft y Malmanger, op. cit., p. 235-242.

en este contexto, a la cabeza de caballo actualmente en el museo de Nápoles, que estuvo mucho tiempo en el Palacio de Diomede Caraffa en la misma localidad. Aunque no se detienen mucho sobre tal posibilidad, cerrándola con la simple afirmación de que tal monumento nunca se llegó a ejecutar.

Quien suscribe tiene la opinión de que el nicho del que estamos hablando muestra unas dimensiones excesivamente pequeñas (es amplio en anchura, pero tiene muy poco fondo: sólo el del intradós casetonado del arco (1,86 m., como se ha dicho), y también muy poca altura: 2,55 m. aprox.) para poder albergar una figura ecuestre monumental de dimensiones suficientes como para ser vista con respeto por los espectadores desde el nivel del suelo y, al tiempo, hallarse colocada holgadamente dentro el nicho, de forma que no apareciese asfixiada a los ojos de quienes la contemplasen. A este respecto, Kruft y Malmanger mencionan el monumento sepulcral de Bartolomeo Colleoni, en Bergamo, diciendo que el esquema iconográfico sería el mismo, en principio<sup>232</sup>. Sin embargo, no se ha tenido en cuenta la relación altura-anchura, que es algo superior en el monumento de Bergamo, ni tampoco que éste se puede contemplar a una distancia relativamente cercana, lo que evita la distorsión que produciría la visión ecuestre del Rey desde prácticamente diez metros más abajo.

Respecto de la relación del modelo completo del arco con el boceto del museo van Beuningen, desde su publicación por Planiscig en 1933, se han producido muchas interpretaciones al respecto, pero, en resumen, podemos acumularlas en dos: la de que el boceto es una propuesta para el Arco de Triunfo del Castelnuovo (teoría de Planiscig<sup>233</sup>); o bien la que entiende el boceto como propuesta para un arco de triunfo efímero, levantado en la plaza del mercado

---

<sup>232</sup> Kruft y Malmanger, op. cit., p. 241.

<sup>233</sup> Kruft y Malmanger ofrecen una Nota sobre quienes siguen esta teoría: Filangieri di Candida, Degenhart, Fossi-Todorow; Véase op. cit., p. 266, Nota 2). Además de éstos, hemos de mencionar a Abbate, Causa, Frommel y Sciolla: véase nuestra bibliografía.

de Nápoles<sup>234</sup> para el desfile triunfal de la entrada en Nápoles de Alfonso V, que se produjo, de facto, el 26 de febrero de 1443<sup>235</sup>.

Para finalizar el tema, decir que tanto Krufft y Malmanger como Hersey, en sus obras mencionadas, optan por un planteamiento comprensivo que, además de recoger sus propias teorías<sup>236</sup>, remite a un desarrollo posterior de un boceto tardo-gótico, interpretado en lenguaje renacentista.

A nuestro modo de ver, sin embargo, el boceto (se utilizase o no como referencia, con muchos retoques renacentistas, para la erección del Arco del Castelnuovo) podría estar relacionado con la Puerta de Capua de Federico II, si atendemos a las interpretaciones que se han publicado de su estado original, en el sentido de que muestra un personaje sentado en el nicho central sobre el arco. Dado el (escaso) fondo del nicho correspondiente del arco superior del Castelnuovo, es posible que se hubiese pensado éste, por el propio Alfonso, para albergar, no un recipiente con su corazón, ni tampoco el sarcófago que contuviese su cuerpo, sino una estatua suya, sedente, muy similar a la que aparece mostrando a Federico II en las reconstrucciones de la Puerta de Capua (Ilust. 10.3), lo que sería muy plausible dado el interés del Trastámara en la religación, de la que hemos hablado, entre la dinastía Hohenstaufen y la

---

<sup>234</sup> Carta de Antonio Vinyes de 28.02.1443 dirigida a los Consellers de Barcelona: "...lo dit senyor, entrant et passant per la dita plaça del Mercat ont ere començat lo arch triumfal que fan per memòria de la dita entrada...", publicada por Madurell Marimon, J.M., *Mensajeros barceloneses en la corte de Nápoles de Alfonso V de Aragón, 1435-1458*, C.S.I.C., pp. 217-21, Barcelona, 1963.

<sup>235</sup> En este caso, las teorías son bastante más diversas. Mencionamos a Pane, que opina que no es un diseño para el arco, sino que se trata de otro proyecto completamente distinto, aunque no dice cuál (op. cit. pp. 166-74), Hersey, que, en un principio habla de un proyecto de *scaenae frons*, para Castel Capuano (véase su artículo en *Master Drawings*, , nº 7, 1969, pp. 16-24, Master Drawings Association, N. York, USA), o Di Battista (op. cit. pp. 12-16), que opina que se trata de un arco de triunfo efímero levantado en abril de 1952 para las bodas del Emperador Federico III con la sobrina de Alfonso, Eleanora de Portugal, con el fin de embellecer la entrada del Castelnuovo (que estaría en obras). Nos remitimos a la bibliografía aportada. Esta autora hace una amplia recensión de las opiniones sobre el dibujo Boijmans en su artículo, pp. 1014.

<sup>236</sup> los primeros, que se trata de un proyecto de Pisanello (una "*prima idea*") remodelado *all'antica* por la nueva generación de jóvenes escultores que ejecutó el arco, y el segundo, que es una propuesta de arco efímero o de escenario teatral o ambas cosas a la vez, para Castel Capuano.

aragonesa, que el castellano deseaba poner de relieve, y, sobre todo, que es más acorde al tamaño del espacio dedicado para esta finalidad e, incluso, al de las Victorias de las albanegas del mismo, pero, sobre todo, en relación con la única figura subsistente, a la izquierda del espectador, del santo militar o *virtú guerriera*, según otros, de la que hablaremos en el apartado dedicado a la iconografía del desfile triunfal.

Otra posibilidad, esta también plausible porque existe algún documento al respecto, es que se hubiera pensado este vano para situar en él una estatua sedente de Parténope que Alfonso había recibido como regalo del Cardenal de Aquilea, como se refleja en una carta de éste a dicho Cardenal<sup>237</sup>. Insistimos en que el tamaño del nicho y de las figuras de su entorno deberían tener que ver, de manera muy importante, con el personaje representado y pensado para ser colocado en su zona central. Es posible incluso que el Magnánimo hubiese pensado situar esta estatua sedente de la diosa (o sirena) fundadora de la ciudad, junto a él, a un lado, y una representación de algún personaje emblemático relacionado con la historia de Nápoles, al otro, con lo que hubiera conseguido el mismo efecto que la Puerta de Capua, como hemos visto, con Federico flanqueado por dos estatuas igualmente sedentes, o bien con solamente dos figuras sobre tronos: la suya y la de Parténope: lo que se compaginaría también con la teoría, anteriormente expuesta, de que el modelo pudiera tener una influencia del monumento sepulcral de Ladislao de Anjou-Durazzo, ya que, en el primer arco del mismo, muy similar en proporciones respecto de la totalidad de dicho monumento, sí que aparecen dos (Ilust. Num. 11.3) estatuas sedentes, una junto a la otra, la de Ladislao y su hermana, la comitente de la obra, que encajan, claramente, por tamaño y por postura, en las dimensiones de dicho arco.

---

<sup>237</sup> Texto reproducido en Ryder, A., op. Cit., p. 422, y Nota 105 en la misma página.

### **3.4.- El “Triunfo”<sup>238</sup> en Roma y su influencia a lo largo de la historia posterior hasta la época de Alfonso V el Magnánimo**

#### 3.4.1.- El “Triunfo” en Roma. Introducción

“Los triunfos romanos han constituido durante siglos el modelo a seguir para toda conmemoración de un éxito militar. A lo largo de los últimos dos mil años, apenas ha habido en Occidente un solo monarca, dinasta o autócrata, que no haya buscado en Roma un ejemplo con el que señalar la obtención de una victoria en la guerra y afirmar su propio poder personal.”<sup>239</sup>, así se expresa Mary Beard, en una de las obras publicadas en los últimos años sobre la temática del Triunfo en la Roma clásica, temática que viene disfrutando, al menos desde el siglo XIX, de una gran atención por parte de los especialistas en la materia.

Como decíamos en epígrafes anteriores, se conocen en la literatura romana contemporánea varias descripciones de los triunfos de la Roma clásica, entre las más conocidas, las de Apiano, Dión Casio, Suetonio, Flavio Josefo, Livio (aunque en su caso se trata de alusiones al tema desperdigadas en muchas de

---

<sup>238</sup> Cuando utilizamos el término Triunfo, con mayúscula, nos estamos refiriendo a un concepto bastante más amplio que el del desfile triunfal de la antigua Roma: la concesión de los honores del triunfo por el Senado romano suponía un conjunto de privilegios, prebendas y dignidades que se ha estudiado relativamente poco desde este estricto punto de vista. En general, al hablar de “triunfo” se refieren los autores, ya desde la época romana, al desfile triunfal, o, al menos, eso deja entender Beard en la primera página de su libro (Beard, M., *El triunfo romano*, Ed. Crítica, S.L., Barcelona, 2008). Sin embargo, tal concesión tenía unos requerimientos concretos, que generaron ya polémica entre Mommsen y Laqueur a finales del siglo XIX, polémica revisada posteriormente por Versnel, en su conocida obra sobre el tema (*Triumphus: an inquiry into the origin, development and meaning of the Roman triumph*, E.J. Brill, Leiden (Holanda), 1970). La mayoría de los autores consultados parece identificar ambos conceptos, aunque el hecho específico (el desfile triunfal) objeto de concesión senatorial iba mucho más allá del mismo: suponía una serie de consecuencias de prestigio personal y político para el *triumphator* que requerían un cuidadoso tratamiento y estrategia previos a su concesión, tanto por parte de los poderes políticos del momento (el Senado que lo concedía), como por parte del propio general triunfante que lo solicitaba. Por este motivo preferimos utilizar el término Triunfo (con mayúscula) para aludir a tal conjunto de circunstancias, y usaremos solamente el de Desfile Triunfal para aludir y, en su caso, describir, este hecho concreto, la plasmación de todo ello en un complicado desfile ceremonial.

<sup>239</sup> Beard, M., op. cit. p. 8.

sus obras) y Plutarco (véase nuestra Nota 178), descripciones que luego sirvieron de inspiración a los escritores y tratadistas de la Edad Media y que fueron utilizadas, en ocasiones, como modelo y guía para las obras *all'antica* de los magnates del siglo XV.

En el contexto de la (enorme) cantidad de obras que se han venido dedicando a la investigación sobre el Triunfo romano es preciso señalar que, por lo general, no se contempla, en el marco de las consideraciones que se realizan, la gran extensión temporal de la civilización romana (casi mil años, a lo largo de los cuales aún los propios eruditos romanos no eran capaces de distinguir a qué época, dentro de la historia de Roma, es atribuible su origen, o bien si se habían producido cambios en las ceremonias y rituales que lo componían<sup>240</sup>). Por ejemplo, en la polémica mencionada entre Mommsen y Laqueur la discusión se centraba en el origen del poder que se confería al *triumphator* y qué condiciones debía cumplir aquél: sin embargo, en esta indagación sobre la esencia no se planteaba la dimensión temporal, es decir, que se trata de un ritual o ceremonia que, necesariamente, había tenido que sufrir una evolución a lo largo de la extensa historia de Roma y, por tanto, no sería lo mismo un Triunfo en los orígenes que, por ejemplo, otro celebrado ya en época bizantina: "...cuando una ceremonia se repetía a través de los siglos, el historiador que acumula los hechos dispersos y los coloca en su orden cronológico, descubrirá que, aunque se trata de una continuidad, las ceremonias imperiales tardorromanas y bizantinas se hallaban sujetas a la ineluctable ley del cambio histórico..."<sup>241</sup>.

---

<sup>240</sup> "...Ni siquiera las detalladas crónicas de Tito Livio sobre las controversias que suscitaban los triunfos en el periodo medio de la República versan tanto sobre la configuración del triunfo a finales del siglo I a.C., como acerca de las normas, disposiciones y pugnas de finales del siglo III...", Beard, M., op. cit. p. 80-81; "...La suma de las investigaciones de los antiguos antropólogos y de los estudiosos del mundo antiguo en su indagación de las distintas características de la ceremonia y su organización, por un lado, y las obras de los comentaristas literarios, desconcertados ante el oscuro vocabulario y los pasajes difíciles de las versiones escritas del triunfo, por otro, nos proporciona una idea inusitadamente matizada de las intenciones que protagonizaron los antiguos en su anhelo por explicar y dar sentido al ritual...", Ibid. p. 85.

<sup>241</sup> McCormick, M., *Eternal Victory: Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium and the Early Medieval West*, pp. 5-6, Maison des Ciencias de l'Homme y Cambridge University Press, Cambridge (UK) y Paris (Francia), 1990.



Por otra parte, las descripciones más completas que tenemos de los desfiles triunfales de la época de los Césares provienen de una horquilla temporal situada entre los siglos I y III (exceptuando a Livio) d.C.: la vida de Tito Livio discurrió entre el 59 a.C. y el 17 d.C., la de Flavio Josefo entre el 37 y el 100 d.C., la de Plutarco entre el 46 y el 120, la de Suetonio entre el 70 y el 130, la de Apiano entre el 95 y el 165 y, finalmente, la de Dión Casio entre el 155 y el 235, todos ellos de la era cristiana, lo que significa que sus versiones de las ceremonias triunfales debían estar influidas por lo que veían en su entorno, obviamente (de ahí la desorientación a la que alude Mary Beard al hablar de las especulaciones de los estudiosos del mundo antiguo); y ello sin referirnos a las muchas ocasiones en que los historiadores, tratadistas y poetas romanos dejan caer, en sus obras, pequeños detalles descontextualizados sobre esta temática.

Para concluir con la presente sucinta introducción, es preciso poner de relieve que el Triunfo, y también el desfile triunfal, vienen siendo, ya desde finales del siglo XIX, objeto de estudio muy fecundo, muy utilizado y descrito por su importancia política en todas las épocas, como recalca Mary Beard en el párrafo introductorio del presente capítulo. Sin embargo, todas estas investigaciones se basan en muy escasos testimonios, ya que, al margen de los casos reseñados de descripciones por parte de los historiadores mencionados, y de las alusiones desperdigadas en las obras de los autores clásicos<sup>242</sup>, tales descripciones se refieren a un número mínimo de Triunfos, si lo comparamos con el número de los que parece que existieron, según Paulo Orosio, que es de 320<sup>243</sup>, aunque estimaciones más ponderadas, como la de Smith en su diccionario mencionado, cifran este dato en 300.

---

<sup>242</sup> Véase nuestra nota 43, Parte 4.1, donde se menciona la voz *Triumphus*, en *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, op. cit., con un listado de los autores clásicos que trataron el tema, con indicación precisa de su ubicación.

<sup>243</sup> Orosio, Paulo, *Historias*. Obra completa, Vol. II, libros V-VII (VII,9). Madrid, Editorial Gredos., 1982.

### 3.4.2. La confusión de rituales y ceremonias públicas en las épocas finales del Imperio y su continuidad en la Edad Media

En la época de Constantino, los Triunfos se trasladaron al circo por orden del Emperador<sup>244</sup>, y es muy posible que, ya por entonces, se hubieran mezclado irremisiblemente en la mentalidad, tanto del público como de sus dirigentes, algunos de los distintos rituales de que se componía el Triunfo<sup>245</sup>: la *supplicatio*, el desfile triunfal y los juegos circenses que se celebraban posteriormente como celebración de la victoria origen del mismo. También parece posible que, en las costumbres y en la tradición, se hubieran difuminado las diferencias entre los *ludi romani* y los *ludi* de la *Pompa Triumphalis*, de la misma forma que el público veía al triunfador en los juegos, al atleta, a la misma luz que al general victorioso<sup>246</sup>, al igual que se había podido confundir la ceremonia del *adventus* (la bienvenida al Emperador por una ciudad), con el propio desfile triunfal; lo cierto es que en un “nuevo” Imperio Bizantino donde se produjo un “renacimiento” reforzado de la pompa triunfal, había aparecido “un estilo de gobierno triunfal”, como dice McCormick<sup>247</sup>, y que en toda esta amalgama de ideas, nociones e impresiones se hallan las raíces de muchas de las fiestas y festivales de la Edad Media, en los que se mezclaban los rituales imperiales con los simbolismos cristianos (a su vez tomados de aquéllos, pero que se influenciaban entre sí: no hay que olvidar que los gritos de ¡“Victor”! y ¡“Triumphator”! desaparecen para dar paso a ¡“La Cruz Conquista”!<sup>248</sup>), junto

---

<sup>244</sup> McCormick, op. cit. Véase el capítulo titulado “Out of the streets and into the circus: the development of imperial victory celebrations in the later Roman empire”, pp. 35-79, en el que este autor supone que las primeras celebraciones de estos *ludi triumphales* ocurrieron tras la victoria sobre los Godos de Constantino y su hijo Constantino II, ca. 331-2.

<sup>245</sup> Entre otros, por un motivo evidente de orden histórico-geográfico: desde el establecimiento del Imperio en Bizancio por Constantino, ya no se podía llevar a cabo el ritual descrito por los historiadores clásicos, al no poder referirlo a los lugares prescritos para cada momento del ritual en Roma, la Urbe de referencia.

<sup>246</sup> Véase Pleket, H.W., “Games, prizes, athletes and ideology”, *Arena (Zeitschrift für Geschichte des Sports und der Körperkultur)* I, 1975.

<sup>247</sup> McCormick, M., op. cit. p. 5

<sup>248</sup> Genesius, *Regum Libri* IV, 4, 14. Recordemos, sin ir más lejos, la asunción del Lábaro con la cruz por Constantino, con su leyenda: “Con este signo vencerás”.

con las aportaciones de los pueblos bárbaros, que convivían con los romanos en sus propias ciudades y territorios, pero que nunca perdieron el deslumbramiento que les causaba la civilización que estaban usurpando, cuyos simbolismos y rituales adquirieron, tanto por su influencia y prestigio, como por la simple absorción y convivencia.

El problema central, en lo que se refiere a la Alta Edad Media, es que tenemos muy pocos testimonios de las ceremonias y festividades públicas, pero, aun así, la gran mayoría de los tratadistas de distintas disciplinas están de acuerdo en que el desarrollo del Cristianismo como religión principal, y única, desde la época de Teodosio, supuso una asunción de los simbolismos e iconografías imperiales por parte de la jerarquía eclesiástica cristiana<sup>249</sup> al tiempo, que, por parte del poder establecido, se asumía ésta como religión única del emperador, que le llevaba a la victoria contra sus enemigos, a los que se identificaba con Satanás.

El desarrollo posterior de tales ceremonias y festividades, no solamente en el Imperio Bizantino, sino también en la Europa que surge de las invasiones bárbaras, sigue esta misma tónica general: "El Triunfo cristiano se mantuvo en el arte y la literatura medievales posteriores bajo el patrocinio de los emperadores, los reyes y los papas. Las "Entradas" medievales, sacras y profanas, tendían a evocar tanto la Entrada de Cristo en Jerusalén como la tradición helenístico-romana de la Entrada real. Esta fusión de los rituales cristianos e imperiales de Entrada se vio facilitada por la iconografía soteriológica de los primeros, enraizada en ceremonias prehelenísticas de bienvenida a los dioses. Los emperadores y altos cargos de la Iglesia solamente tuvieron que cristianizar esta iconografía al tiempo que retenían su admirable retórica política<sup>250</sup>. También fue importante para el Triunfo medieval

---

<sup>249</sup> Véase, por mencionar solo una obra, André Grabar, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza, 1998, donde muestra este mecanismo claro de asunción, por el arte cristiano, de los símbolos imperiales.

<sup>250</sup> Kantorowicz, E., "The King's Advent' and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina", *Art Bulletin*, p. 211, num. 26, 1944.

cristiano la piedad de los cruzados y el gusto feudal por una poesía épica de caballeros heróicos...<sup>251</sup>.

Como se puede ver, hemos llegado, de la mano de Robert Baldwin, desde las épocas finales del Imperio, ya asentado en Bizancio, hasta la plena Edad Media de los cruzados y la Caballería, siguiendo la evolución de los simbolismos imperiales del Triunfo, que se mantienen, travestidos de cristianos, en los modos y formas de actuar de los posteriores detentadores del poder, habiendo asimilado sus antepasados bárbaros el brillo y la pompa de las ceremonias triunfales de Roma (una parte muy importante de cada uno de los “renacimientos” de los que habla Panofsky en su difundidísimo trabajo) a través de la religión imperante cuyo primado también se declara, en ausencia del Emperador, su único heredero, también en el poder temporal, a través de la Donación de Constantino.

Por otra parte, las descripciones del Triunfo se mantuvieron a lo largo de toda la Edad Media a través de infinidad de copias de obras como la *Psicomaquia* de Prudencio (348-413 ca. d.C.), donde se describe la lucha, y consiguiente triunfo, de la Fe contra la Idolatría, y cómo después la Fe corona a las Virtudes que la acompañan, que, a su vez luchan, y triunfan, contra los Vicios. Se trata de una interminable descripción de diferentes Triunfos: la Castidad contra la Lujuria, la Paciencia contra la Ira, la Templanza contra la Gula, la Paz contra el Dolor, el Miedo y la Violencia, etc. etc... en el marco de una tradición literaria que se utiliza igualmente en las artes visuales durante toda la Edad Media, como describe Adolphe N. Didron (Ainé), poniendo como ejemplo, además de un sinnúmero de manuscritos, una serie de obras entre las que figuran el rosetón occidental de Nôtre Dame de París, los murales de la iglesia de Risinge en Suecia, o el tapiz que decora una de las salas del Ayuntamiento de Ratisbona (Regensburg)<sup>252</sup>, entre muchas otras<sup>253</sup>.

---

<sup>251</sup> Baldwin, R., "I slaughter barbarians": Triumph as a Mode in Medieval Christian Art", *Konsthistorisk Tidskrift*, LIX, 4, Estocolmo, 1990, pp. 225-242.

<sup>252</sup> Didron, A.N., "Les Triomphes", *Annales Archéologiques*, T. 23, 1863, pp. 283-328. Igualmente, *Christian Iconography*, Vol. 2, pp. 233 y ss., George Bell and Sons, Londres, 1886.

Es aquí precisamente donde creemos se puede encontrar la ligazón entre las representaciones de las Virtudes cardinales sobre el segundo arco del Castelnuovo, con la iconografía triunfal del mismo, que, sin este antecedente, parecen estar situadas allí como si se tratase de una idea de última hora de la persona que concibió el conjunto. Retomaremos este tema en capítulos siguientes.

Es indudable que las ceremonias públicas habían ido cambiando con el paso de los siglos, y que, muy posiblemente, solo los dirigentes muy ilustrados tenían una idea (más o menos informada) de los orígenes de los desfiles que servían para reconfirmar su poder y darle brillo frente al público general, pero también, y más importante, frente a sus subordinados más directos<sup>254</sup>. Los distintos “renacimientos” que se produjeron desde la caída del Imperio hasta el surgimiento de las naciones de la Europa posterior a las invasiones son simplemente la asunción de aquella pompa y esplendor que se podían vislumbrar a través de construcciones como los arcos de triunfo existentes, o, en los casos de gobernantes ilustrados (como Carlomagno, o los Otones) también por las traducciones de los clásicos que los eruditos de su corte ponían a su alcance.

Sin embargo, tales ceremonias seguían manteniendo su capacidad de atracción en unas épocas en que se disfrutaba de pocas posibilidades de esparcimiento. Las Entradas (*Joyeux Entry* en Francia y Borgoña) de los reyes en las ciudades, las Coronaciones, los festejos populares como los Carnavales, e incluso las fiestas de los magnates con ocasión de bodas u otras celebraciones

---

<sup>253</sup> Véase también, al respecto, Van Marle, R., *Iconographie de l'art profane au Moyen-Âge et à la Renaissance, et la décoration des demeures*, T.I, pp. 8-40, Martinus Nijhoff, La Haya, 1931-1932.

<sup>254</sup> McCormick, op. cit., pp. 395-96: “... desde el siglo IX, sin embargo, deseaban impresionar, más que a sus súbditos vencidos (los hispano-romanos, franco-romanos, etc.) a las élites aristocráticas que estaban bajo su égida, ... curiosamente, lombardos, godos y francos celebraban las victorias como si fuesen ceremonias exclusivas de sus propias etnias (Isidoro de Sevilla), aunque, en realidad, lo que hacían era revivir incansablemente la mentalidad del triunfo romano...”.

importantes, sin olvidar los torneos, tan celebrados a lo largo del siglo XV a través de la mentalidad caballeresca, de la que ya hemos hablado. Todas ellas se revestían del mismo tipo de pompa festiva: desfiles compuestos de carrozas que evocaban temáticas significativas para la ciudad (o para quien subvencionaba el festejo), *tableaux vivants*.... etc, todo ello sin olvidar las grandes ceremonias eclesiásticas en las fiestas más señaladas. Tradiciones festivas, en fin, que se fueron asentando a lo largo de la Edad Media con el conocimiento, o sin él, de sus orígenes más antiguos.

Ya desde época tan temprana como 1127 disponemos de documentación sobre la Entrada del Conde Guillermo, marqués de Flandes, en Brujas; de la *Joyeuse Entrée* en Bruselas de Juana, duquesa de Brabante, y su marido Wenceslao I, duque de Luxemburgo en 1356; o de la coronación de Enrique VI de Inglaterra como Rey de Francia en París, en 1431<sup>255</sup>.

No podemos dejar de mencionar, porque posiblemente también influyeron sobre la mentalidad del Magnánimo, las obras de Dante (que empieza a escribir la *Commedia* a partir de 1304, según los especialistas) y Petrarca cuyos *Trionfi* corresponden a 1356. Ambos autores estaban muy representados en la biblioteca del Magnánimo, donde había varias copias de las obras de ambos a las que ya nos hemos referido en epígrafes anteriores, por lo que, muy posiblemente, dado el éxito que disfrutaron, tuvieron también que influenciar a Alfonso<sup>256</sup>.

---

<sup>255</sup> Véase Hanawalt, B. y Reyerson, K. (eds.), *City and Spectacle in Medieval Europe*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994. Igualmente, el capítulo titulado "Las Fiestas", de la obra de Burckhardt, op. cit., pp. 311-330, para las fiestas, festivales y celebraciones en Italia desde finales del siglo XIV.

<sup>256</sup> Sobre esta cuestión, véase Van Marle, R., op. cit., T.II, pp. 111-201, según el cual la imagen del Carro Triunfal fue adoptada unánimemente por los ilustradores de los *Trionfi* desde el primer momento. Es lógico, por tanto, que el Magnánimo conociera alguno de estos manuscritos y sus ilustraciones. Es curioso, sin embargo, que entre un larguísimo listado de ilustraciones de Triunfos, en la única ocasión en que se refiere a Alfonso V de Aragón, Van Marle habla de un dibujo de Pisanello conservado en el Louvre, como reverso de una medalla sobre el *Triunfo de la Fuerza* (sic), que contiene varios esbozos para esta composición, siempre según este autor. Véase Van Marle, R., op. cit., T.II, p. 144.

Sin embargo, y centrándonos en el tema que nos ocupa, también tenemos la posibilidad de enumerar más de una celebración, *modo romanorum imperatorum more*, de entradas triunfales de diferentes personajes en la Edad Media: en primer lugar, las *possessio* papales<sup>257</sup>, celebradas en Roma con una pompa muy similar a la de los Triunfos, sobre todo desde el siglo XV. Igualmente, la Entrada y coronación como Rey de Jerusalén de Federico II, en 1229, y en Cremona en 1237, (entradas que pudieron, sin duda, inspirar a Alfonso el Magnánimo, por las vinculaciones de las que ya hemos hablado con los Hohenstaufen), el “célebre `triunfo´ de Carlos I de Anjou tras la batalla de Benevento, 1266)”<sup>258</sup>, o bien el de Castruccio Castracani en Lucca, en 1326<sup>259</sup>.

### 3.4.3.- Las fiestas medievales en Castilla y Aragón

Llegados a este punto, podemos enlazar toda esta tradición medieval con una serie de fiestas que tuvieron lugar en los reinos de Castilla y Aragón en los siglos XIV y XV, y que también nos es factible relacionar con el desfile triunfal de Alfonso tras la toma de Nápoles. Las enunciaremos cronológicamente:

- Las fiestas con las que Jaime I celebró la visita de Alfonso X de Castilla en 1274, que tuvieron lugar en Valencia, en las que se representó una batalla entre galeras “galees et llenys armats que els homens feíen anar amb carretes per la Ramla...”<sup>260</sup>.

<sup>257</sup> Véase Cancellieri, F., *Storia de´solenni possesi de´sommi pontefici detti anticamente processioni o processioni dopo la loro coronazione dalla Basilica Vaticana alla Lateranense*, Luigi Lazzarini ed., Roma, 1802. Igualmente, Philine Helas, op. cit. 2009, p. 155 y ss., sobre la *possessio* tras el retorno de Avignon.

<sup>258</sup> Hersey, G.L., op. cit., p. 14 y Nota 31, donde menciona también la Entrada en Roma para su coronación del Emperador Segismundo en 1433, cuya decoración estuvo a cargo de Donatello y Simone Ghini.

<sup>259</sup> Von Fabriczy menciona la entrada de Castruccio Castracani, citando a Burckhardt, como la primera de este tipo celebrada siguiendo el guion del Trionfo romano. Véase Von Fabriczy, op. cit., p. 4. Véase, igualmente, Bertelli, S., op. cit., pp. 11 y 12, donde hace una somera descripción de los triunfos mencionados de Federico II y de Castruccio Castracani.

<sup>260</sup> Oleza, J., “Las transformaciones del fasto medieval”, en L. Quirante (ed.), *Teatro y Espectáculo en la Edad Media*, pp. 47-64, Actas del Festival d’Elx 1990, Instituto de Cultura

Como puede verse, ya en épocas tan lejanas en nuestro país se organizaban espectáculos con carrozas arrastradas por bestias de tiro, que continuarán utilizándose hasta que se “descubra -como dice Oleza- la tracción interior, oculta bajo faldones, de las rocas y entremeses para perpetuo asombro del respetable, que se sorprenderá una y otra vez, en años venideros, de esos grandes artefactos que parece se mueven solos”<sup>261</sup>. Esta innovación aparece en

- La Entrada en Valencia del Infante don Juan, primogénito de Pedro el Ceremonioso, acompañado de su reciente esposa, D<sup>a</sup> Joana, “filla del rey de França”, en agosto de 1373,

Entrada que la ciudad de Valencia acordó celebrar con una “gran e solemnnial festivitāt”, en la que dos “galeras” representaron una batalla naval, galeras que “anaven cubertes ab draps engaçats de perayres qui cobrien les rodes e los qui movien e menaven les dites galees”<sup>262</sup>.

- La Entrada en Sevilla de Fernando de Antequera (14.10.1410), tras la conquista de la plaza cuyo nombre le sirvió, en adelante, de denominación,

Reflejada muy claramente en la Crónica de Juan II<sup>263</sup>, en la que aparece una serie de detalles que podrían haber prestado la inspiración para algunas anécdotas del desfile triunfal de Alfonso el Magnánimo<sup>264</sup>, y que comentaremos en el epígrafe correspondiente.

---

Juan Gil Albert, Alicante, 1992. Igualmente, Ruiz, T.F., “The Symbolic Meaning of Sword and Palio in Late Medieval and Early Modern Ritual Entries: The Case of Seville”, p. 24, *Memoria y Civilización*, 12, 2009, 13-48, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. Este último artículo suministra una muy interesante bibliografía sobre esta temática nuestro país en los siglos XIV y XV.

<sup>261</sup> Oleza, J., op. cit., p. 52.

<sup>262</sup> Oleza, J., op. cit., p. 47.

<sup>263</sup> Fernán Pérez de Guzmán, *Crónica del Señor Rey don Juan II...*, op. cit., pp. 99-100.

<sup>264</sup> Por ejemplo, el arrastrar por el suelo, que estaría lleno de barro (porque llovía mucho), los estandartes de los vencidos, o bien el uso de dos estandartes de la Cruzada, uno blanco y otro



- Las Entradas en Barcelona de Martín el Humano (1397) y de Fernando I (1412)<sup>265</sup>.

De las que existe poca documentación, pero que se sabe fueron el modelo para la Entrada en la misma ciudad de Juan II de Aragón en 1458, hermano del Magnánimo, a quien sucedió por no tener éste heredero legítimo, como se ha expuesto en otro lugar. Es interesante, sin embargo, señalar que el siguiente Trastámara aragonés mantuvo este modelo deliberadamente, aunque posiblemente no podía hacer otra cosa, dado que eran los Consellers de Barcelona quienes decidían los gastos y, por ende, el formato de la cabalgata.

- En 1414, se celebraron en Zaragoza las fiestas de coronación de Fernando de Antequera, con una serie de actividades que ya recuerdan mucho la entrada triunfal en Nápoles de su hijo el 26 de febrero de 1443, de la que nos ocuparemos en el epígrafe siguiente.

En primer lugar, hubo una procesión o desfile triunfal, en dos fases: la primera de las cuales fue la característica Entrada Real de la que venimos hablando. A continuación, y realizada la coronación en la catedral, este desfile continúa para acompañar al Rey al palacio de la Aljafería, desfile en el que aparecen torres dentro de las cuales se hallan distintas Virtudes o Alegorías: la Justicia, la Paz, la Verdad y la Misericordia, que enumera Juan Oleza. Aparece además una torre central fijada a la cual gira una Rueda de la Fortuna.

Seguidamente, se celebró, en el patio de la Aljafería, un banquete y, para entretenimiento de los asistentes, se representaron una serie de *tableaux*

---

rojo, que serán los colores de la dinastía aragonesa que inauguró Fernando de Antequera. Véase también el comentario de Teófilo F. Ruiz sobre esta entrada, en op. cit. pp. 28-33.

<sup>265</sup> Raufast Chico, M., “¿Un mismo ceremonial para dos dinastías? Las entradas reales de Martín el Humano (1397) y Fernando I (1412) en Barcelona”, *En la España Medieval*, pp 91-130, vol. 30, 2007, trabajo que, aunque no hace una descripción detallada de cuáles fueron los festejos y cómo se llevaron a cabo, sí ofrece una amplia bibliografía sobre el tema. Sobre la similitud de la Entrada de Fernando I, con la de su hijo Juan II, en 1458, véase p. 98.

*vivants* que nos recuerdan mucho la escenografía que después aparecerá en el desfile triunfal de Alfonso: tres ruedas, una sobre otra en medio de un escenario montado en el extremo opuesto del patio, “hombres disfrazados de ángeles con máscaras blancas y alas doradas”; una de las escenas (entre otras, como la Toma de Balaguer, o la Danza de la Muerte) representa una batalla “arropada por una trama argumental de carácter caballeresco y alegórico” según Juan Oleza: entra en el patio una “Jarra de Santa María” acompañada de doncellas (las Virtudes). Un ángel desciende en una nube y entrega al Rey una jarra de oro con lirios. Después entra un grupo de moros con un grifo, y todos ellos atacan el Castillo de la Jarra. De ésta sale un niño coronado (una obvia alegoría de la nueva dinastía aragonesa), espada en mano y con el vestido bordado con las armas reales. El niño vence a los moros<sup>266</sup>.

“El fasto—sigue diciendo Oleza, refiriéndose en este caso a una representación de la Toma de Granada en Gerona, en 1492-, adquiere un carácter de triunfo personal de los Monarcas una celebración no tanto de la ciudad, como en los Fastos primitivos, o de la circunstancia y de la institución monárquica, como en los principios del siglo XV, sino de las personas mismas de los Reyes” y añade en nota al pie: “Los Reyes Católicos venían a recoger así la herencia de aquella Entrada triunfal de 1442 (la primera, hasta donde yo puedo comprobar, en que cristaliza en la cultura hispánica este sentido del triunfo personal), cuando Alfonso V de Aragón se hizo abrir un boquete en el muro de Nápoles, transformándolo así en un arco triunfal...”<sup>267</sup>.

- En Castilla también se celebraron festejos en 1428, en Valladolid, con motivo del paso por esta ciudad de la hija de Fernando de Antequera, Leonor, que iba a Portugal para desposarse con don Duarte, el príncipe heredero.

---

<sup>266</sup> El relato de las festividades en la coronación de Fernando de Antequera se puede encontrar en Oleza, J., op. cit., y también en MacKay, A., “Don Fernando de Antequera...” op. cit., pp. 949-957. Igualmente, en Raufast Chico, M., op. cit.

<sup>267</sup> Oleza, J., op. cit.,

La novia fue recibida por Juan II de Castilla en Valladolid, y venía acompañada por sus hermanos, los Infantes de Aragón, don Enrique, Maestre de Santiago y don Juan, rey de Navarra. Fue un momento de tregua dentro de las muy numerosas situaciones de enfrentamiento que caracterizaron esta etapa: enfrentamientos entre el Condestable don Álvaro de Luna, valido del Rey, por un lado, y los mencionados Infantes de Aragón, por otro. Interesante de estas fiestas, por lo que tienen de reiteración de una serie de iconografías y simbologías de los Trastámara de Aragón, es la aparición en ellas de “una fortaleza de madera e lienço” que don Enrique mandó levantar en la plaza mayor, sobre la que se alzaba “un grifo dorado, el qual tenía en los brazos un estandarte muy grande, blanco e colorado”, y un conjunto arquitectónico formado por “dos torres e un arco de puerta”<sup>268</sup>, un “entremés” con ocho doncellas seguidas por una “deesa”<sup>269</sup> encima de un carro y doze doncellas con ella..., quedando entronizada la diosa junto a una Rueda de la Ventura (o de la Fortuna), y denominándose todo ello “El arco del pasaje peligroso de la Fuerte Ventura”<sup>270</sup>.

Hemos traído aquí esta, muy sucinta, descripción de las fiestas celebradas en nuestro país, en épocas muy cercanas a la que nos ocupa, con la intención de ofrecer un pequeño panorama que vincule tales espectáculos públicos con el desfile triunfal de Alfonso el Magnánimo, que no fue en absoluto gratuito, porque, como hemos visto, se trataba de reproducir, engrandeciéndolas, las

---

<sup>268</sup> El subrayado es nuestro, en relación con la cuestión de los arcos flanqueados de torres de los que hemos hablado anteriormente.

<sup>269</sup> Esta aparición de carros (entremeses) transportando una o varias Deesas (con corona y orbe en la mano), y también una o varias construcciones en forma de fortalezas o torres, es una iconografía reiteradísima en las fiestas de los Trastámara. García Marsilla se refiere a varios festejos en los que participó Alfonso (varios torneos en 1426, la visita del infante Pedro de Portugal en 1428, todos ellos en Valencia): “Poco de nuevo había en realidad en estas representaciones, puesto que en los entremeses alegóricos que las ciudades preparaban con motivo de las entradas reales ya estaban presentes todos esos motivos iconográficos”, García Marsilla, J.V., “El poder visible...”, op. cit. p. 38.

<sup>270</sup> Para toda esta descripción, véase Francisco Rico, “Unas Coplas de Jorge Manrique y las fiestas de Valladolid en 1428”, *Anuario de Estudios Medievales*, 2 (1965), pp. 515-524. Es interesante, además, señalar, que el propio Francisco Rico, en Nota 15 del mencionado artículo, reproduce un párrafo de Rafael Lapesa, refiriéndose a las justas de Madrid de 1433, que dice “Creeríamos hallarnos ante uno de esos desfiles triunfales gratos a la pintura italiana de la época” (Lapesa, R., *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957, pag. 153).

festividades ya celebradas por su padre, o por sus hermanos, en situaciones igualmente dirigidas a constituir una celebración pública.

Por otra parte, y a través del mínimo panorama general histórico realizado, hemos podido constatar cómo, aunque se tratase de un desfile triunfal conscientemente organizado por el Magnánimo con planteamientos *all'antica* (por emulación de los Hohenstaufen, cuyo heredero pretendía ser, pero también derivados de su propio bagaje cultural y, sobre todo, por la influencia de la idea de los Trionfi, difundida en toda Italia, en el momento en que se realizó el desfile ), se puede ver igualmente cuán cercano se hallaba éste de aquellos festejos que aún eran medievales y que surgieron, modificados, de la antigua tradición romana, sustrato de los pueblos del occidente europeo.

Para terminar con esta cuestión, recordar aquí lo que dice Hersey de que “un prototipo más inmediato hubiera sido el desfile triunfal del propio Alfonso el 25 de junio de 1421, que posiblemente estimuló su apetito por tales cosas, y sobre todo porque, a fin de cuentas, no tuvo una conclusión satisfactoria”<sup>271</sup>, como sabemos bien por la historia posterior, en la que la reina se ganó el epíteto de “veleidosa”.

#### 3.4.4. El desfile triunfal de Alfonso V el Magnánimo.

Veamos ahora cómo se desarrolló el desfile triunfal organizado para Alfonso (seguramente por sus maestros de ceremonias, en colaboración con sus eruditos de cámara):

---

<sup>271</sup> Hersey, G.L., op. cit. p. 14 y Nota 34 p. 87, citando a Ametller y Vinyas pp. 103-07. Aunque este autor no lo hace, reproducimos, por su interés para el presente tema, el siguiente párrafo de la p. 106: “...el Rey hizo su entrada en la ciudad por la Puerta de Capua... Nápoles entero se echó a la calle para verle... Rodeado de la muchedumbre, precedido por el clero, entre cantos y música de salterios, y discurriendo por medio de la flor y nata de los nobles, llegó, por fin, al Alcázar Real, o sea, al Castillo Nuevo”. Ametller y Vinyas, J., *Alfonso V de Aragón en Italia y la crisis religiosa del siglo XV*, T. I, Jaime Collé, ed., Imprenta y Librería de P. Torres, Gerona, 1903.

### 3.4.4.1 Las descripciones de los testigos y los eruditos.

En su extenso artículo sobre las descripciones de la Entrada Triunfal de Alfonso el Magnánimo en Nápoles, Antonio Pinelli<sup>272</sup> se refiere a ocho relatos<sup>273</sup>, la mayoría prácticamente coetáneas, bien de testigos oculares, bien de otros que, aunque no estuvieron presentes, sí recibieron del rey el encargo de poner por escrito el acontecimiento<sup>274</sup>. Los relacionamos a continuación:

- Antonio Beccadelli, *Panormita, De dictis et factis Alphonsi Regis Aragonum libri quattuor*, citamos por la versión castellana de Juan de Molina (1527): *Dichos y hechos del rey don Alonso*, ed. de Olga Muñoz, 2000, <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Dichos>. (fols. LXVv al LXXv).
- Bartolommeo Fazio, *De rebus gestis ab Alphonso primo neapolitanorum rege usque ad obitum Nicolai V. A. 1455, commentariorum libri decem*, citamos por la obra de Von Fabriczy, *Der triumphbogen Alfonsos I am Castel Nuovo zu Neapel*, p. 6, Nota 1.
- La carta de Antonio Vinyes de 28.02.1443, dirigida a los Consellers de Barcelona, Madurell Marimon, J.M., *Mensajeros barceloneses en la corte de Nápoles de Alfonso V de Aragón, 1435-1458*, C.S.I.C., pp. 217-21, Barcelona, 1963. Publicada por Filangieri di Candida, R., "Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo", *Archivio storico per le province napoletane*, 1938, pp. 330-332.

---

<sup>272</sup> Pinelli se ha basado, para la redacción de dicho artículo, fundamentalmente en dos obras: la de Von Fabriczy y la de Kruft y Malmanger, Apéndice I, citando siempre por ambas. Véase, Pinelli, A., "Fatti, parole, immagini. Resoconti scritti e rappresentazioni visive del trionfo napoletano di Alfonso d'Aragona", en *Arte e politica tra Napoli e Firenze*, op. cit., pp. 35-75.

<sup>273</sup> Aunque Pinelli no menciona a Passaro, sí existe una crónica de Giuliano Passaro que comienza "Incomincia lo Libro delle cose di Napoli scritto per me Giuliano Passaro....". Ametller menciona esta crónica, que seguramente conocía por haber consultado el ejemplar manuscrito de la misma que existe en la Biblioteca Pública de Tarragona (N.S. 221). Este manuscrito fue publicado en Nápoles en 1785 por Vincenzo Maria Altobelli

<sup>274</sup> Como Bartolomeo Fazio, que llegó a Nápoles en 1444, pero que tenía información "de las mejores fuentes", como historiador oficial, según Von Fabriczy. Véase op. cit. p. 6, Nota 1. Volveremos sobre este tema más adelante.

- *Il trionfo di Alfonso I d'Aragona, cantato da Porcellio*, citado por Pinelli, p. 69, Nota 3: Bassano, Tip. Angelo Palazzi, 1895. B. Capasso: *Le fonti della storia delle Province Napoletane dal 568 al 1500*, Napoles, 1902, existe también edición fotomecánica, Bolonia 1967. También en Von Fabriczy, op. cit., pp. 146-47.
- La descripción de Marino d'Agnone (*Jonato*), poeta y erudito, en su poema titulado *Il Giardino*, compilación datada el 17 de julio de 1465 (manuscrito en la Biblioteca Nazionale di Napoli, Cod. Mss. Cart. Del s. XV, sign XIII, C.13). Publicada en Von Fabriczy, op. cit., p. 146.
- Descripción de un testigo ocular anónimo participante de la delegación siciliana, de 20 de mayo de 1443 (conservada en la Biblioteca Comunale di Palermo, Raccolta di Manoscritti, Qq E 165), publicada por G. di Marzo, *Delle origini e vicende di Palermo*, Pietro Ransano, Palermo, 1864, pp.- 101-106. También transcripción de Gennaro Maria Monti: "Il trionfo di Alfonso I di Aragona in una descrizione contemporanea", en: Monti, *Dagli Aragonesi agli Austriaci, Studi di Storia Meridionale*, Trani, 1936, pp. 201-207.
- Descripción anónima de quien dice haber obtenido los datos de su padre, Francisco Ferraiolo, que estuvo en persona viendo el triunfo. Publicada por R. Filangieri, *Una cronaca napoletana figurata del Quattrocento*, Napoli, Accademia di architettura, lettere e belle arti. L'Arte tipografica, Napoles, 1956, pp. 27-29. Citamos por Pinelli, p. 69, Nota 6.
- Compilación de la historia de Nápoles, del siglo XVI, realizada en el XVII, (Biblioteca Municipale di Napoli, Mss. T. II, por un autor que firma "D").

Publicado en *Archivio Storico per la Province Napoletane*, XXXIII (1908), pp. 478-80. En Kruft y Malmanger<sup>275</sup>, op. cit., Apendice I, p. 297-98.

#### 3.4.4.2. Las cabalgatas de las distintas naciones. Las diferencias entre cronistas

Por nuestra parte, y después de haber repasado la documentación mencionada, señalaremos solamente los hechos más sobresalientes, interesantes o atinentes a la presente tesis, ya que el desfile triunfal de Alfonso de Aragón ha sido objeto de estudio por parte de muchos de los autores que venimos mencionando, por lo que no creemos necesario repetir el relato de cómo, por quién, de qué forma, etc., se produjo<sup>276</sup>.

Cuestiones relevantes o interesantes nos parecen las siguientes:

La financiación del desfile: asumida por las tres “naciones” presentes: los napolitanos, los florentinos y los catalanes (estos dos últimos grupos estaban formados por mercaderes). Los napolitanos eran nobles, representantes de los cinco “Seggi” (o barrios bajo el dominio de un noble) en que se dividía la ciudad, cada uno de los cuales se encargó de pagar su parte correspondiente<sup>277</sup>.

---

<sup>275</sup> Resaltar que la obra de Kruft y Malmanger, que se basa a su vez en la de Von Fabriczy, incluye las transcripciones de las seis crónicas, cada una de ellas en el lenguaje en que se redactó. Op. cit., Apéndice I, pp. 289-298.

<sup>276</sup> Sí debemos señalar que, en los artículos citados de Philine Helas, sobre todo en el publicado en *Adventus*, 2009, existe una bibliografía muy amplia y puesta al día sobre esta temática, además de la reseñada por Alisio, Bertelli y Pinelli en su obra mencionada.

<sup>277</sup> Resulta curiosa la semejanza de este aspecto de la fiesta con la actual organización de las fiestas más conocidas de Valencia: las Fallas, que asumen las Comisiones Falleras de cada barrio. No es objeto de la presente tesis, pero sería interesante estudiar si existían relaciones o concomitancias a este respecto entre los diversos reinos bajo Alfonso el Magnánimo y si se han podido transmitir hasta nuestros días.

La “parte” napolitana se centró en los costos del carro triunfal<sup>278</sup>, “que estaba coloreado de azul y de otros colores, pero cuyas ruedas, recubiertas de dorado, parecían de oro macizo”<sup>279</sup>. Sobre el carro, un baldaquino que habían hecho tejer los napolitanos, de seda de doble brocado en oro, que costó mil trescientos ducados<sup>280</sup>, así como el trono del rey, también cubierto de brocado de seda carmesí. A los pies de Alfonso, un cojín recubierto de brocado de oro (que provenía del palio de Renato de Anjou<sup>281</sup>). Los napolitanos asumieron también el costo de las flores y tapices que ornamentaban las calles y los distintos monumentos efímeros ante los que estaba previsto que se detuviese el rey, como el que se erigió en la plaza del Mercado (un arco triunfal cuadrifronte y una fuente que manaba vino blanco y tinto), y también la decoración de los palacios de los nobles en los distintos “Seggi”, delante de cada uno de los cuales se detuvo el Magnánimo para presenciar cantos y danzas en su honor.

Los catalanes y los florentinos organizaron, a su vez, sendas cabalgatas con carrozas (una en el caso de catalanes y dos en el de los florentinos), precedidas, en este último caso, de un grupo de jóvenes a caballo que hicieron demostraciones de dominio ecuestre, y, en el caso catalán, de una batalla entre caballeros cristianos (sobre caballos simulados de cartón dentro de los cuales iban los figurantes) y moros a pie<sup>282</sup>.

---

<sup>278</sup> Ametller, respecto de la asunción del costo del carro, dice lo siguiente: “...A este efecto abrieron lo que hoy llamaríamos una suscripción que arrojó la suma de 1901 ducados dados por 596 personas entre capitanes y ciudadanos del pueblo. Julián Passaro en sus Anales inserta íntegra la lista de los suscriptores con sus respectivas cuotas...”. Ametller, J., op. cit., TII, p. 447.

<sup>279</sup> Información procedente de la Compilación del siglo XV.

<sup>280</sup> Información procedente del anónimo siciliano. El catalán Vinyes habla de mil cuatrocientos.

<sup>281</sup> Hersey dice que este brocado de seda procedente del palio del angevino recubría el trono, no el cojín a los pies del rey. Op. cit. p. 15. En cualquier caso, sirviera este suntuoso tejido para apoyar los pies, u otra parte de la anatomía del rey, está clara la intención con la que se utilizó. La primera de estas informaciones proviene del anónimo siciliano.

<sup>282</sup> Interesante resaltar la forma en que cada uno de los comentaristas cuenta esta parte del desfile que, sin duda, era muy similar a los desfiles de las actuales fiestas de moros y cristianos en las Comunidades Valenciana y Murciana, incluidos los cantos y bailes que, aun actualmente, se realizan. Panormita, por ejemplo, habla de cristianos y de turcos vestidos a la púrpura y siríaca, mientras que Fazio dice *púnica habitu* y el anónimo siciliano dice que vestían “a la turquesca”. Está claro que ninguno de ellos (italianos) había contemplado nunca una fiesta que seguramente ya era corriente en aquellos momentos en el litoral levantino, o quizá fueron



Como se ha dicho, tanto en la cabalgata florentina como en la catalana desfilaron carrozas con *tableaux vivants*<sup>283</sup>. En la florentina, aparecía la Fortuna-Occasio<sup>284</sup> en la primera carroza (Ilust. 12.3), y, en la segunda, las Virtudes teologales y cardinales, llevando a la Justicia (Ilust. 13.3) en primer plano, así como un personaje que representaba a César (Ilust. 14.3) que se dirigió al rey para que observase todas estas virtudes (a las que enumeró claramente en su parlamento), de forma que su reinado fuera conforme a los deseos de Dios, y, por ende, obtendría paz y prosperidad (y Florencia en libertad, finalizó)<sup>285</sup>.

Por su parte, la cabalgata catalana incluyó una sola carroza, o “entremés” donde había un ángel con una espada desnuda, cuatro virtudes (aunque no está claro de qué virtudes se trataba<sup>286</sup>) y el Sitial Peligroso, que ninguno de los cronistas identifica, excepto Vinyes, que sabía muy bien a qué aludía.

Resulta interesante resaltar que los cronistas italianos, ni entendieron el combate simulado de moros y cristianos, ni sabían a qué se refería el Sitial Peligroso, cuya significación, sin embargo, estaba clara para el único español, Vinyes, que incluso se refiere a que una de las virtudes, a la que no identifica, se dirigió al rey significándole que “*la dita empresa del dit siti perillós per la dita benaventurada conqueste* (se refiere a la conquista de Nápoles) *hauíe son obtente, com algun altre rey princep ne senyor no ere stat digne de seure sobre aquell siti, sino*

---

este tipo de festejos los que iniciaron la tradición que hoy conocemos. Por su parte, Vinyes ni siquiera menciona esta cuestión (posiblemente por considerar el tema como muy corriente).

<sup>283</sup> Antonio Pinelli es de la opinión, con la que coincidimos, de que ambas cabalgatas no tenían que ver con los desfiles triunfales *all'antica*, sino que más bien descendían directamente del repertorio de las ceremonias medievales de Entrada o de Coronación, como hemos expuesto en el epígrafe correspondiente. Véase Pinelli, A., op. cit. pp. 43 y 48.

<sup>284</sup> Con la cabeza rapada, excepto un largo mechón de pelo en la frente. Se trata de la iconografía de la Fortuna, como oportunidad u ocasión, que, como aún dice el refrán, “la pintan calva”. Al respecto resaltar que se trata de una alegoría plenamente humanista, alejada de la Suerte o el destino imposible de controlar, más de acuerdo con la mentalidad medieval.

<sup>285</sup> Incluimos ilustraciones procedentes de un *cassone* de la segunda mitad del siglo XV, que identificaremos y caracterizaremos más tarde.

<sup>286</sup> Panormita dice que eran la Magnanimidad, la Constancia, la Clemencia y la Liberalidad (que no son ninguna de las virtudes teologales o cardinales), mientras que el anónimo siciliano las identifica como Fortaleza, Prudencia, Caridad y Fe. Estudiaremos las Virtudes del Arco y su significación en un epígrafe posterior.

*lo dit senyor qui hauíe subpeditat e obtengut lo dit Reyalme*<sup>287</sup>. En otros relatos se dice que quien se dirigió al rey fue el ángel de la espada desnuda.

También se nota mucho la diferencia de nacionalidad de los cronistas en el hecho de que cada uno de ellos identifica a muchos de los nobles presentes en el desfile: los italianos, sobre todo, a la nobleza italiana, y el catalán a los nobles catalanes y algún castellano, además de algún italiano. Está claro que los nacionales de cada lugar sí se conocían entre sí, de donde se puede ver esta diferencia en las crónicas.

Dentro de esta comparación de versiones, es también interesante resaltar que la crónica de Fazio, la más corta de todas ellas, es la más “políticamente correcta”: hace un relato aséptico, sin dar detalles de cada una de las cabalgatas (como sí hacen las otras), e incluye alguna información que no aparece en ninguna de las demás, como la existencia de un gran grupo de prelados, que salió a las afueras de la muralla desde la catedral para recibir a Alfonso, por un lado, y, por otro, es el único que pone de relieve que no había en el desfile ni “*captivi ducti ante currum*”, ni “*spolia praelata*”. Podemos pensar que Fazio, como historiador de cámara, escribió su crónica al dictado del rey, dejando claro lo que éste deseaba resaltar, y, por ende, haciendo patente su deseo de gobernar en paz, apoyado por los barones del reino, sin humillación para los vencidos ni expolio de sus bienes<sup>288</sup>, además de incluir a la representación eclesiástica, tan importante para un creyente fervoroso como se sabe que era el Magnánimo (comentaremos este aspecto del desfile en el próximo epígrafe, porque, curiosamente, no aparece delegación eclesiástica

---

<sup>287</sup> Madurell Marimón, J.M., op. cit. Este parlamento solo lo reproduce Vinyes, en su carta, el único que comprendía la lengua en que se realizó, como muy oportunamente resalta Pinelli, op. cit. p. 50.

<sup>288</sup> Este es un tema que recalca Hersey, op. cit. Nota 45, p. 88, que comentaremos en el apartado dedicado al análisis iconográfico. Al respecto, recordar también la conocida medalla de Pisanello donde se denomina al Rey *triumphator et pacificus*, aunque hay que dejar sentado que, para la mentalidad medieval, un Rex Pacificus era el que solo emprendía “guerras justas” al servicio del bien común, como señala Manuel Alejandro Rodríguez de la Peña (op. cit., p. 473, nota 63).

alguna en el relieve del desfile triunfal que es la parte más importante, creemos, de las representaciones del Arco del Castelnuovo).

### 3.4.4.3 El recorrido de la cabalgata y su secuencia temporal

Interesante también resulta analizar la geografía y la secuencia temporal del acontecimiento: Alfonso pernoctó durante tres noches (desde el 23 al 26 de febrero de 1443) en el Monasterio de San Antonio, a un kilómetro escaso de la ciudad, procedente de Benevento y Aversa. Al tercer día, montó a caballo y se dirigió a Nápoles, frente a cuyas murallas esperaba el carro (el único del desfile que se movía por tracción animal: los cuatro caballos blancos de rigor, reflejados en los relatos de los triunfos de los césares, porque las carrozas avanzaban con el mismo sistema que los tronos de las procesiones actuales en España, con costaleros que los acarrean), junto con todo el cortejo.

Después de conceder títulos y feudos a quienes le habían apoyado<sup>289</sup>, subió al carro para empezar el desfile. Sin embargo, éste no comenzó hasta que no hubieron pasado delante del rey las cabalgatas de florentinos y catalanes<sup>290</sup>, lo que significa que el Magnánimo presenció todo el espectáculo *fuori portas*, detalle que relata el anónimo siciliano. Finalmente, la cabalgata se colocó

---

<sup>289</sup> Tanto Vinyes como el anónimo siciliano relatan que, en este acto, hizo a su hijo Ferrante su heredero para el Reino de Nápoles, incluso el segundo dice que le otorgó el título de Duque de Calabria (el equivalente al Príncipe de Asturias actual); Ryder confirma esta circunstancia: Ryder, A., *El Reino de Nápoles en la época de Alfonso el Magnánimo*, p. 57, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 2008. Hersey, por su parte, dice que Alfonso designó heredero del reino de Nápoles a Ferrante en 1443, pero que su designación como Duque de Calabria data de 1448, y que la medalla denominada *Liberalitas Augusta*, diseñada por Pisanello, se realizó, en dicho año, con este motivo. Finalmente, el biógrafo de Ferrante, Ernesto Pontieri, afirma que el solemne reconocimiento de Ferrante como heredero tuvo lugar en el Convento franciscano de San Lorenzo, donde se celebró un Parlamento del Reino el 28 de febrero de 1443. Véase Pontieri, E., *Per la storia del Regno di Ferrante I d'Aragona Re di Napoli*, p. 53, Edizione Scientifiche Italiane, 2ª Ed., Tip. La Buona Stampa, Nápoles, 1969.

<sup>290</sup> Por este orden, según todos los cronistas menos Vinyes, que, lógicamente, pone delante a la delegación catalana.

delante<sup>291</sup> del carro del rey para entrar en la ciudad y discurrir por el itinerario previsto.

El ingreso en Nápoles se hizo a través de una brecha en la muralla, abierta por los napolitanos junto a la Puerta del Mercado, o Puerta del Carmen<sup>292</sup>. Los autores consultados se refieren a este momento del desfile triunfal relacionándolo con una antigua tradición griega, observada también en la antigua Roma, a partir de la cual los vencedores de los juegos, ya fuesen atléticos o poéticos, entrarían, por el mismo sistema, en su ciudad natal triunfantes a su retorno, asunto que relata Suetonio<sup>293</sup> al referirse a la vuelta a Italia de Nerón desde Grecia y su entrada en Nápoles, primera ciudad que pisó, con el mismo carro que se utilizó para el Triunfo de Augusto (entrada triunfal que luego repitió en Ancio, Alba y Roma) como vencedor de los Juegos Píticos. Esta coincidencia de la entrada triunfal, precisamente en Nápoles, es lo que parece inducir a prácticamente a todos los autores para concluir que el ritual de la brecha en la muralla procede del relato de Suetonio. Sin embargo, por nuestra parte, añadiríamos que en el libro de Alexandre<sup>294</sup> figura la entrada de éste en Tebas, ciudad que conquistó, a través de una brecha en la muralla, que tuvieron que quebrar sus ejércitos. Es posible que Alfonso no solamente siguiera los consejos de sus eruditos de cámara, sino que también recordase sus lecturas juveniles al respecto.

Señalaremos también la circunstancia de que se hubiera escogido la Puerta del Mercado o del Carmen para la entrada del rey, que, por algunos autores, se relaciona nuevamente con la idea, que pretendía dejar patente, de la continuidad de las dinastías Hohenstaufen y Trastámara, tras la etapa intermedia del dominio angevino: porque precisamente en la plaza del Mercado

---

<sup>291</sup> Beccadelli, A., *Dichos y hechos... op. cit.*, Fol. LXIXr: "...assí el carro anduvo un poco y luego paró, esperando que la procissão de la gente de pie que aví a de preceder se ordenassen..."

<sup>292</sup> Este detalle figura en Vinyes, Fazio, Panormita, anónimo siciliano y Marino d'Agnone y falta en los demás.

<sup>293</sup> Suetonio, *Vidas de los Doce Césares*. Libro VI, Nerón, XXV. Citamos por la versión de Vicente López Soto, Editorial Juventud, Barcelona, 5ª ed. 1996, p. 252.

<sup>294</sup> *Libro de Alexandre*, v. 207/228, Fol. 13v., op. cit.

de Nápoles fue, en 1268, decapitado Conradino, el último descendiente de Federico II, el cual, con dieciséis años, fue mandado ejecutar por el primer angevino: Carlos de Anjou, siendo sepultado después en el cercano Convento del Carmen.

Finalmente, caracterizar la figura del rey: todos los cronistas coinciden en que llevaba una túnica de brocado carmesí (*vestes purpura* la denomina Fazio para entroncar, aún más, la indumentaria de Alfonso con la de los césares en el Triunfo) forrada de martas cibelinas. Resulta interesante también traer aquí una anécdota que cuenta Panormita: “Estando para subir en el carro triunfal el rey don Alonso quando triunfó de la conquista de Nápoles. Huvo quien le dixo que a manera y costumbre de triunfador sería bien que se pintasse el rostro con un poco de bermellón. Dizen que él respondió: «El bermellón conviene a sólo el dios Baco, que no sólo fue inuentor del triunfo mas también del vino»”<sup>295</sup>.

Otra cuestión interesante es la que relatan tanto Panormita como Fazio sobre que el rey se negó a ponerse la corona de laurel de los triunfadores<sup>296</sup>. Los demás cronistas no aluden a esta cuestión, excepto la Compilación del siglo XVI que da dos detalles que, a nuestro modo de ver, tiene que ver más con el reinado de Ferrante, o sus descendientes, que con el de Alfonso: en primer lugar, se dice en ella que llevaba una corona “riquísima y resplandeciente, llena de joyas”, lo que es dudoso porque en la versión esculpida del Castelnuovo, que analizaremos a continuación, el rey aparece con la cabeza descubierta y sin corona de ninguna clase, lo que corrobora las versiones de Panormita y Fazio.

<sup>295</sup> Beccadelli, A., *Dichos y hechos... op. cit.*, Fol.VIIv. Alude a la costumbre de la Roma originaria según la cual el *triumphator* se pintaba todo el cuerpo, o solamente la cara, de rojo, ya que personificaba al Jupiter Capitolino al que iba dedicada la victoria, cuyo templo tenía una parte importante en el desfile triunfal, y tal imagen estaba, al parecer, pintada de dicho color. Véase Plinio, Nat. 33.11, y Plutarco, *Paulo Emilio*, 34. Igualmente, parece que Alfonso conocía la influencia de la Grecia helenística, y el triunfo de Dioniso en la India, modelo sobre el que se elaboraron muchos de los sarcófagos romanos posteriores. Véase Bruhi, A., “Les influences hellénistiques dans le triomphe romain”, en *Mélanges d’archéologie et d’histoire*, T. 45, 1928, pp. 77-95.

<sup>296</sup> Beccadelli, A., *Dichos y hechos... op. cit.*, Fol.LXVIv: “...nunca consintió que le pusiesen en la cabeça corona de laurel, assí como los triunfadores solían llevarla. Creo yo que su intención fue pensar como católico y devoto que la corona y señal de victoria era honra debida a sólo Dios que la dava, y no a hombre ninguno mortal...”.

En segundo lugar, al referirse al collar que le adornaba, dice que de él pendía un “candido armellino”, es decir, un visón blanco, una de las divisas que adoptó Ferrante<sup>297</sup>, tras crear la Orden del Arcángel San Miguel en 1465, asunto al que nos referiremos en el capítulo correspondiente. De nuevo tenemos que aludir a la versión escultórica del desfile triunfal, plasmada como escena central del arco, donde se ve claramente que lo que pende del collar es un grifo, porque se trata del Collar de la Orden de la Jarra y el Grifo, a la que ya nos hemos referido ampliamente. Por lo expuesto, creemos que el cronista-compiler del siglo XVI confundía la parafernalia real del padre con la que, posiblemente, había visto, o le habían contado, relacionada con el hijo, o sus descendientes<sup>298</sup>.

Para finalizar el presente tema, añadir que estos desfiles triunfales (por ejemplo, los de César, Escipión – Ilustración 15.3 - o Alejandro) fueron muy representados en los denominados *cassoni*<sup>299</sup> (arcones para guardar ropa, uno de los regalos nupciales más populares entre la nobleza y la burguesía rica de la Italia del Trecento y Quattrocento). El tema concreto del desfile triunfal de Alfonso V de Aragón ha sido pintado en uno de ellos, obra de un pintor anónimo al que se denomina, precisamente por esta obra, Maestro del Triunfo de Alfonso.

---

<sup>297</sup> Véase Fusco, G.M., *Intorno all'ordine dell'Armellino da Re Ferdinando I d'Aragona all'Arcangelo S. Michele dedicato*, Tipografia Banzoli, Napoles, 1844. También existen varios manuscritos realizados en época de Ferrante, y, lógicamente, ilustrados con esta divisa: Ilustración del manuscrito de *De Institutione Oratoria*, de Quintiliano, realizado entre 1473-74, miniado por Cola di Rapicano, o en el denominado *Super Secundo Sententiarum Quaestiones*, de Escoto, miniado en el taller del mismo y realizado ca. 1480, o en el *De Architectura*, de Vitrubio, realizado en 1480, por Matteo Felice. Todos ellos muy posteriores a 1458, fecha de la muerte de Alfonso.

<sup>298</sup> Es interesante también el relato del desfile triunfal que hace Ametller, tomado de Panormita, Facio, Vinyes y también de Zurita y Summonte. Véase Ametller y Vinyas, J., op. cit., pp. 446-457, T. II.

<sup>299</sup> El estudio más completo sobre esta temática es, pese a haber cumplido ya muchos años, el que le dedicó Paul Schubring en 1915 (Schubring, P., *Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italienische Renaissance*, Karl W. Hiersemann Verlag, Leipzig, 1915), donde se hace un estudio amplísimo de estos muebles, sus estilos, sus escuelas y sus iconografías.

Existen dos tablas de formato rectangular que corresponden con los lados largos de un *cassone*, y que se hallan en el Museo Ringling de Sarasota (Florida) y en una colección privada napolitana (Ilustraciones nums. 16.3 y 17.3). Antonio Pinelli se ocupa de esta cuestión en la última parte de su reiterado artículo<sup>300</sup>, en el que identifica la toma de Nápoles por Alfonso y su desfile triunfal posterior (pinturas que siguen al pie de la letra los relatos sobre tales acontecimientos a los que venimos aludiendo<sup>301</sup>, aunque con una omisión importante: no aparece la brecha en la muralla por ninguna parte), atribuyendo la elección del tema y su plasmación en un *cassone*, a que éste fue encargado para la unión (por matrimonio) de las familias florentinas Ridolfi y Segni, cuyos escudos aparecen en tales tablas, especulando sobre la posibilidad de que ambas familias tuvieran importantes intereses económicos en el Nápoles de la época, y hubiesen sido parte de los organizadores y financiadores de la cabalgata florentina.

Como la boda en cuestión se celebró en 1463 o 1465, ya durante el reinado de Ferrante I, es de entender que dicho *cassone* fue realizado coetáneamente, por un pintor florentino, y en su taller de esta ciudad, lo que explicaría varias discrepancias entre los relatos de los cronistas y lo representado en las pinturas, y también de las pinturas del *cassone* con el relieve del Arco del Castelnuovo: por ejemplo, el sombrero/corona con el que está tocado el rey, o la inexistencia de la brecha en la muralla a la ya que hemos aludido.

---

<sup>300</sup> Pinelli, A., op. cit. pp. 56-68.

<sup>301</sup> También se ha ocupado de este tema Ellen Callman, "The Triumphal Entry into Naples of Alfonso I", *Apollo*, 110, enero 1979, pp. 24-31, quien atribuye estas pinturas a Apolonio di Giovanni.

## 4.- ESTUDIO ICONOGRÁFICO DEL DESFILE TRIUNFAL DEL ARCO DEL CASTELNUOVO

### 4.1. La disposición general de la escena

El autor del diseño de esta escena, la principal entre todas las representaciones del Arco, utilizó los edículos a izquierda y derecha de la misma para darle un movimiento y profundidad que no hubiera conseguido si la hubiese planteado en un simple plano horizontal (Ilust. 1.4). En la forma en que está concebida, además de ganar espacio con los dos resaltes de los edículos, la impresión para el espectador es la de una cabalgata en movimiento, que está “entrando” por la “puerta” del edículo derecho en dirección hacia él (Ilust. 2.4), y se desarrolla a lo largo de un muro (entendemos que se trata de la muralla de la ciudad) claramente representado por un paramento a base de bloques de piedra figurados, que se divide en segmentos por una serie de pilastras adosadas al mismo<sup>302</sup> (Ilust. 3.4).

A lo largo de este muro discurre la cabalgata, que termina en el segundo edículo, a la izquierda, donde aún parece continuar por las “puertas” central e izquierda del mismo, por las que vienen saliendo de la ciudad, desde la puerta central, un grupo de gente, y, por la de la izquierda, dos jóvenes, uno en primer plano, con la pierna adelantada, en ademán de moverse hacia adelante para unirse al cortejo, y el otro, en un relieve muy bajo, en segundo plano con respecto a éste; para el espectador, ambos jóvenes van juntos y se unirán al grupo más numeroso que “sale” de la ciudad por el arco al fondo del edículo, también en diferentes niveles de relieve (Ilust. 4.4).

---

<sup>302</sup> Pane se refiere a la organización de este paramento a base de pilastras, diciendo que le recuerda los paramentos del Ara Pacis: “reiteración de modulaciones tectónicas”, es la manera concreta de formularlo, op. cit., p. 180, se refiere obviamente al interior del Altar, que reflejamos en la ilustración correspondiente (4.3).



Como no podía ser menos, el centro de la escena está ocupado por el carro del rey, a quien preceden los cuatro caballos blancos de rigor<sup>303</sup> cuyas riendas lleva una figura femenina vestida con un peplo (Ilust. 5.4), en un relieve un poco más bajo respecto del grupo de músicos: los primeros a pie, con trompetas y tubas, y un par de niños, el más pequeño de los cuales lleva unos crótalos, mientras el mayor parece tener algún instrumento de percusión en las manos (Ilust. 6.4). Por delante de éstos, la cabalgata se inicia (es decir, la vanguardia del desfile) con un grupo de gente a caballo que también toca instrumentos de viento y de percusión y que aparece como surgiendo del edículo derecho en dirección al espectador (Ilust. 10.4).

En el lado visible del carro, dos jóvenes patricios portan las andas del baldaquino (Ilust. 7.4), y, tras el mismo, un gran grupo de personajes a pie, todos ellos de categoría por la riqueza de sus ropas (Ilust. 8.4). El último grupo de estos personajes, en el resalte del edículo izquierdo, está formado por varios de ellos vestidos a la usanza oriental, con turbantes y barbas (Ilust. 9.4) para finalizar con el grupo al que ya nos hemos referido, que surge de la puerta central del edículo (Ilust. 4.4) y que no cierra el cortejo, sino que parece continuarse como un tropel de gente saliendo por las puertas de la ciudad.

#### **4.2.- Las diferentes escenas que componen el relieve**

Como se decía en el epígrafe anterior, el espectáculo que prepararon los florentinos y catalanes fue presenciado por el rey *fuori portas*. Entendemos que se ha querido representar el momento inicial en que la cabalgata se pone en movimiento (cuando el Magnánimo ha terminado de otorgar títulos a sus

---

<sup>303</sup> No hay que olvidar que en muchas de las descripciones de los triunfos, tanto los de los generales romanos, como específicamente el de Alfonso, se habla de cuatro caballos blancos. Véase, por ejemplo, Suetonio, *Neron*, XXV. O bien, para el de este último, Vinyes, Panormita, anónimo siciliano, d'Agnone y Compilación s. XVI. Aunque el número de caballos varía en estos relatos, la escena representada se atiene al número y color canónicos que aparecen en los triunfos de los césares: cuatro y blanquísimos.

seguidores, y ya ha subido en su carro, habiéndose organizado el cortejo para entrar por las puertas de Nápoles y hacer su recorrido triunfal). Por eso, los grupos que “salen” por una puerta de la ciudad (edículo izquierdo), para acompañar al rey y formar parte del desfile, volverán a entrar en ésta siguiendo a su carro<sup>304</sup>.

#### 4.2.1.- El grupo de músicos a caballo y a pie

Como primera cuestión a señalar, parece que, entre todos los “entremeses” o grupos de figurantes que formaron el desfile, se ha elegido, para reflejarlo en este relieve, a la primera parte del que formaban los florentinos, y, en concreto, los que figuran en la crónica de Marino d’Agnone, quien cuenta que, por delante, iban tres músicos a caballo tocando tubas; después, doce jóvenes, también a caballo, vestidos de terciopelo carmesí, con adornos muy ricos en la cabeza<sup>305</sup> y sosteniéndose sobre los estribos, sin apoyar el cuerpo en la silla<sup>306</sup>, y detrás otros tres de a caballo, también soplando instrumentos de viento. Tenemos que pensar que se trata de los florentinos a caballo porque el personaje que ocupa todo el resalte lateral del edículo, va levantado sobre los estribos al tiempo que toca la tuba, de acuerdo con la descripción del Panormita (no es posible saber si los tres del primer término también muestran el mismo dominio ecuestre, porque están representados desde un punto de vista frontal, al contrario que el anterior, cuya vista es totalmente lateral para el espectador, que tiene que ponerse prácticamente bajo el edículo del lado contrario para verle bien).

---

<sup>304</sup> “... Y assí el carro anduvo un poco y luego paró, esperando que la procissão de la gente de pie que aví de preder se ordenassen. En la delantera yvan los florentines,...”. Panormita, op. cit. fol. LXVlv.

<sup>305</sup> “...cada uno en la cabeça una guirnalda de flores entreteixida de ... oro que la hazien muy rica y hermosa”. Panormita, op. cit. Fol. LXVllr.

<sup>306</sup> También Panormita dice lo mismo, aunque su descripción es un poco menos detallada en este punto, pero que identifica las proezas ecuestres de los jinetes: “Tan levantados sobre los estribos y tan galanes que el que por parte ninguna tocava la silla era tenido por feo y mal caballero”.

Parece que quien diseñó la escena ha fundido los dos grupos: el de los jóvenes florentinos haciendo proezas ecuestres, con el de los músicos a caballo. Los primeros componentes de la cabalgata, que aparecen en el edículo derecho, son difíciles de percibir: son cinco, todos ellos a caballo, situados de la siguiente forma: tres en posición frontal (uno de ellos en segundo plano, por lo que no se puede ver la cabeza y pecho de su caballo, aunque tiene que estar montado, porque tiene la cabeza a la misma altura de la de los otros dos) y dos más en los laterales, lo que, sumándolos con el que aparece retrasado, en el resalte lateral de dicho edículo, constituyen los seis de los que habla d'Agnone (Ilust. 10.4).

Decimos que estos jinetes son difíciles de percibir en cuanto a la riqueza de sus vestiduras, porque solo se han representado sus cabezas sobre las de sus monturas, aunque sí podemos ver las guirnaldas que las coronan, además de los instrumentos que tocan (han desaparecido las tubas de los dos a la derecha, pero su gesto lo atestigua, con los mofletes hinchados para soplar, mientras que la tuba del personaje frontal de la izquierda se ve perfectamente (por estar en lugar más resguardado), y el que se halla en el lateral izquierdo toca un tamboril, mientras sopla otro instrumento de viento que ha desaparecido igualmente)<sup>307</sup>. Hemos de recordar aquí, como lo haremos en otros puntos del presente epígrafe, la deuda que el autor de esta parte del relieve tiene con el de Marco Aurelio actualmente en los Museos Capitolinos de Roma (Ilust. 11.4), que proviene, al parecer, de uno de los dos arcos triunfales que se erigieron en su honor en la Urbe.

El único jinete-músico que es posible visualizar sin problema es el que ocupa el resalte lateral del edículo derecho, que porta una rica armadura (se puede ver el hombro y las grebas que le cubren brazo y antebrazo, de metal muy labrado. Ilust. 12.4 y 12.4. bis. Los caballos también aparecen ricamente enjaezados,

---

<sup>307</sup> Este análisis se refiere al material observable en la actualidad. Es preciso señalar que Rolfs (op. cit. p. 84, Nota 1) previene que este segmento del desfile tuvo que ser retirado completo, y recolocado de nuevo tras una renovación total.

con escudos que muestran los cuatro palos aragoneses en las placas del pecho<sup>308</sup> (Ilust. 10.4).

El siguiente grupo, es el de los muchachos a pie, que también tocan instrumentos de viento (tubas y pífanos): parecen mozos de entre doce y quince años, más jóvenes que los anteriores, y de ellos podemos ver siete: tres en la segunda fila delante del carro del rey, en diferentes niveles de relieve, y cuatro en la primera, casi junto al último jinete-músico del lateral del edículo, pero dentro del panel central. Junto a ellos, dos niños pequeños, uno con crócalos y otro con tamboril. En todas estas figuras se puede ver claramente que llevan tocados muy elaborados, a base de redecillas con flores, coronas de laurel y diademas enjoyadas, y sus vestidos sí parecen tener la textura del terciopelo o la seda<sup>309</sup> (Ilust. 13.4).

#### 4.2.2.- El personaje femenino que lleva de las riendas de los caballos del carro del rey

Inmediatamente tras este cortejo musical, aparece, en un relieve de menor resalte, un personaje femenino que lleva en la mano las riendas de los caballos (Ilust. 14.4). Según Kruft y Malmanger, este personaje es el "único cuya interpretación supone un problema"<sup>310</sup>, ya que, citan a Von Fabriczy (se trata de una Victoria), a Volpicella (una Virtud), y a Filangieri (la Fortuna). Lo cierto es que en esta figura no aparecen los atributos de ninguno de estos personajes (en el caso de la Victoria, faltarían las alas, y en el de la Virtud o la Fortuna, su símbolo parlante característico en cada caso).

Por su parte, los propios Kruft y Malmanger sostienen que se trata de una personificación de la ciudad de Nápoles, y que el modelo es el Arco de Tito;

---

<sup>308</sup> "...los cavallos assí mesmo enjaezados de muchas campanillas y cascaveles de plata...". Panormita, op. cit. Fol. LXViv.

<sup>309</sup> "...diez mancebos florentines todos en calças de grana muy ornadas de chapería de oro y perlas y piedras ricas ...". Panormita, op. cit. Fol. LXViv.

<sup>310</sup> Kruft y Malmanger, op. cit., p. 243.

efectivamente, en el relieve interno de este Arco, donde aparece el Emperador en su carro triunfal, hay un personaje que lleva las riendas de la cuadriga, aunque tal personaje lleva un casco y está muy destruido en general, por lo que es difícil asignarle una identificación, mientras que la fémina que aparece en el de Alfonso no lleva casco, mostrando un peinado claramente copiado de una figura romana, y un peplo de igual procedencia (Ilust. 15.4). Para reafirmar esta opinión, ambos autores acuden a las crónicas de d'Agnone y del anónimo siciliano en el sentido de que eran los nobles de la ciudad de Nápoles (y resaltan, *Nápoles*, es decir, sus representantes) quienes verdaderamente llevaban las riendas, por lo que habría que inferir que, por falta de espacio, esta figura personifica a la ciudad, cuyos nobles hicieron ese papel en la realidad.

No hay que olvidar, tampoco, que, en representaciones similares, y prácticamente coetáneas, como los carros de Marte (una figura) y de Escipión o Segismundo (dos), del Templo de Malatesta, en Rímini, también aparecen figuras, en este caso masculinas, que conducen los caballos de las bridas, y tales figuras no tienen alas (como si fueran Victorias) ni ningún otro símbolo característico que nos ofrezca una pauta para atribuir alguna clase de identificación a las mismas (Ilust. 16.4 y 16.4.bis).

Por nuestra parte, estamos de acuerdo en que la interpretación de esta figura es un problema, y en el hecho de que el modelo pueda haberse copiado del Arco de Tito, aunque no por ello extraemos obligadamente la conclusión de que quien lleva las riendas personifica a la ciudad de Nápoles por el simple motivo de que quienes llevaban éstas, de facto, fueron nobles de dicha ciudad. Es una cuestión que queda abierta, a falta de otra documentación que pueda aparecer.

#### 4.2.3.- El rey en su carro

La figura principal del relieve es la del Magnánimo sobre su carro triunfal.

En cuanto a la figura del rey propiamente dicha (Ilust. Num. 17.4), es preciso hacer notar que la postura se ajusta a la iconografía de la que ya hemos hablado al referirnos a la figura sedente de Federico II en la Puerta de Capua, por lo que hemos de pensar que ha sido tomada ésta como modelo (Ilust. 10.4), sobre todo por la evidencia que prestan los dos sellos que hemos incluido en esta ilustración, datados en 1215 y 1240. Hay que resaltar, sin embargo, algunas peculiaridades:

- En primer lugar, es interesante que en ninguna de las descripciones del cortejo se habla de que el rey llevase el orbe en una mano y en otra el cetro, excepto en la Compilación del siglo XVI, que, como ya hemos dicho anteriormente, podría estar refiriéndose a otro desfile similar de época posterior. Tampoco aparece así representado en el grabado de la Ilustración 18.4, que corresponde con un libro publicado en 1675, aunque el propio grabado puede corresponder con la misma época de la Compilación.
- Dicho todo lo anterior, sin embargo, la figura del Magnánimo que estamos estudiando sí lleva en la mano izquierda (la más pegada a la pared, y por tanto la más resguardada, por eso subsiste hoy día) un orbe y es de entender que la derecha (que estaba totalmente al aire, y era la más expuesta a los elementos, habiendo desaparecido por ese motivo) podía sostener el cetro, también desaparecido, que llevaría siguiendo la iconografía de los sellos mencionados (iconografía que, por otra parte, existe desde tiempo inmemorial, con el orbe y el cetro como símbolos del poder). Existe también la pintura de un cassone de la que hemos hablado en el epígrafe anterior, donde sí está claramente representado el rey con el orbe y el cetro, aunque tal obra, por haberse realizado con posterioridad y por un pintor (de Florencia) que quizá no estuvo presente en el acontecimiento, podría no ser la más fiable respecto de este tema. Y ello porque, como comentaremos a continuación, representa al rey con

un sombrero/corona que no aparece en el relieve del Castelnuovo (Ilust. 19.4).

- La cabeza descubierta, como insiste Panormita en su descripción (además de Vinyes y el anónimo siciliano<sup>311</sup>): “Aunque muchos grandes y sabios se lo porfiaron, nunca consintió que se pusiesen en la cabeça corona de laurel, assí como los triunfadores solían levarla. Creo yo que su intención fue pensar como católico y devoto que la corona y señal de victoria era honra devida a sólo Dios que la dava, y no a hombre ninguno mortal” (Fol. LXVIr).
- Nuestro relieve mantiene también parte de lo descrito en las crónicas que venimos mencionando: por una parte, se pueden observar dos cojines, uno bajo los pies del rey, y otro a su espalda, además del rico tejido que cubre la silla (al que no podemos calificar de paño de honor), detalles importantes si atendemos a la procedencia de los mismos: el tejido del baldaquino de su antecesor derrotado, del que ya hemos hablado en el correspondiente epígrafe<sup>312</sup>. Como hemos dicho en el apartado dedicado a las fiestas en la Castilla medieval, se podría parangonar este desprecio humillante por el material que, en su día, constituyó la parte más importante dentro de los desfiles o procesiones en que tomase parte Renato de Anjou<sup>313</sup>.
- El baldaquino (en este caso el que se sostenía sobre la cabeza del Magnánimo) a su vez, es ensalzado por varios de los cronistas, no solo por su riqueza, sino por su coste, del que ya hemos hablado en su

---

<sup>311</sup> Vinyes: “Lo dit senyor venint en cabells...”, anónimo siciliano: “...ridendu in la magnifica seia in cappilli...”: o sea, con los cabellos al aire.

<sup>312</sup> Sobre la significación del baldaquino en época medieval, nos remitimos a la obra de Bandmann, G., *Early Medieval Architecture As Bearer of Meaning*, pp. 130 y ss. y 185 y ss., Columbia University Press, N. York (USA), 2005, al igual que al artículo de Teófilo F. Ruiz, igualmente mencionado en otro epígrafe.

<sup>313</sup> Al entenderse el baldaquino, herencia de las tradiciones romanas y helenísticas, como atributo de la divinidad, tradición que recogió la historia europea transformándola en la idea del “Rey por la gracia de Dios”, que es su herencia directa. Bandmann, op. cit., pp. 130 y ss. y 185 y ss.

momento. Ponemos de relieve la diferencia de trato a ambos tejidos, que creemos intencionada y que muestra que el planteamiento de rey piadoso, generoso y magnánimo de Alfonso solo se plasmó en el aspecto que pretendía presentar ante sus súbditos y ante la historia posterior, y no tenía relación con las pocas muestras o restos de la época de Renato de Anjou (como el uso que dio a la tela del baldaquino del vencido, o el león encadenado que se representa en la escena derecha de la parte interior del arco).

- La ropa, siguiendo a Panormita: "... levava una ropa d'estado de carmesí aforada en martas zebellinas...". Hay que hacer notar, también, que se trata de una especie de túnica que era de rigor (o simplemente estaba de moda) entre las clases altas de la época, porque la hemos visto utilizada no solamente entre los nobles que asisten al desfile (Ilusts. 7.4 y 8.4)., sino también entre la nobleza borgoñona, en algunos de sus retratos e ilustraciones más conocidos (Ilust. 20.4): un cuerpo ajustado, de cuello pegado, con un canesú sobre el que descansa el Collar de la Jarra y el Grifo, a partir del cual sale una pechera tableada que termina en la cintura. Mangas abullonadas, cuyos gruesos pliegues dejan ver que se trata de tela forrada de pieles (martas cibelinas, como dicen varios de los relatos). La parte baja es una falda, de amplios pliegues, cuyo borde deja ver la textura de las pieles aludidas<sup>314</sup>.

Como comentario general respecto de la iconografía de esta escena concreta: es nuestra opinión que se trata de una representación que ha querido ser realista, y presentar al rey tal como se le vio en la realidad, aunque incluyendo, para la posteridad, el orbe y el cetro; postura (que, como hemos dicho, tiene por modelo las incontables representaciones reales medievales, que, a su vez,

---

<sup>314</sup> "... el mito cortesano borgoñón fue un modelo sugestivo de una forma de vida para los Sforza, Este, Montefeltro en Milán, Ferrara y Urbino...", y, por ende, para Alfonso V de Nápoles. Véase Nieto Alcaide, V. y Checa Cremades, F., *El Renacimiento...* op. cit., p. 48.



surgen de modelos romanos y griegos –en concreto, el Zeus sedente que tiene en una de sus manos el orbe, sobre el que, a veces, se apoya Niké, y en la otra la representación del rayo, o el cetro del poder-. En este caso, procede con casi completa seguridad de los sellos de Federico II, como ya se ha visto (Ilust. 21.4).

Así, la representación del Castelnuovo es también una mezcla de realidad y ficción, donde se reproducen con realismo las telas y texturas de las ropas y la disposición del carro, junto con los detalles que más interesaban al Magnánimo: los emblemas de sus reinos, en los pinjantes del baldaquino, y la llamarada del Sital Peligroso frente a él. Es posible también que el retrato fuese una reproducción realista del rey a sus 56 años (fecha aproximada de realización del relieve): no podemos saberlo porque el rostro está totalmente degradado en la actualidad, pero el corte de pelo que muestra se parece bastante a los dibujos de Pisanello de unos años antes (Ilust. 22.4).

El efecto que consigue, sin embargo, dista mucho de parecerse a los modelos clásicos de la Roma de los césares, recordándonos mucho más una obra del gótico final, posiblemente por la intención de reproducir fielmente un suceso real, utilizando como modelos los de los desfiles reales de las celebraciones contemporáneas, pese a que se trate de una versión cuidadosamente editada de la realidad, y dejando plasmadas todas las cuestiones que interesaba al comitente que se conocieran para la posteridad, aunque hubiera que comprimir los detalles para mostrar las escenas que más le complacieron, o las que más le interesaba que se hicieran públicas. Este interés porque se muestre la cabalgata tal como fue, incluye el hecho de que ninguno de los presentes: ni los nobles en torno al carro, ni los embajadores de Tunez, ni el pueblo en general que les sigue, lleva ropas *all'antica*, no existiendo, por tanto, ninguna representación alegórica, tan del gusto del momento.

Para finalizar esta cuestión, hay que aludir a la posible influencia de los dibujos de Pisanello sobre las representaciones en el Arco. Influencia que aparecerá

con regularidad y es, creemos, una de las fuentes de las mismas. Uno de los dibujos del Codex Vallardi (inv. Num. 2318) nos muestra una propuesta de medalla en la que aparece el rey sentado, vestido con armadura, con el orbe en la mano izquierda y en la derecha una espada (Ilust. 21.4). No podemos dejar pasar este posible modelo sin aludir a que la intención del rey era aparecer, no como vencedor, sino como rey piadoso, generoso y magnánimo<sup>315</sup>, lo que quizá le hizo desistir de ser representado con armadura y atuendo guerrero, y prefirió mostrar un aspecto cortesano, que coincidía mejor con este planteamiento.

Otras representaciones prácticamente coetáneas, como la aludida del Carro de Marte de Agostino de Duccio, o bien, del mismo autor y en el mismo monumento, la del Carro de Escipión o de Segismundo, ofrecen un aspecto mucho más clásico, quizá porque las figuras que representan están vestidas *all'antica* (Ilust. 16.4 y 16.4.bis), o porque las posturas de sus protagonistas no tienen el hieratismo de la estatua sedente medieval, de donde claramente ha surgido el modelo de la que estamos analizando.

Respecto del carro<sup>316</sup> que transporta al rey, intentaremos ahora discernir de dónde pudo surgir el modelo del que aparece en el relieve central del Arco: los carros triunfales que podemos observar en las obras de la antigua Roma no se asemejan en absoluto al que nos ocupa<sup>317</sup>. Tanto en el reiterado relieve de Marco Aurelio (que sí ha servido de modelo para algunas de sus partes), como en el del arco de Tito, el vehículo que podemos ver coincide mucho más con la idea general (posiblemente inducida por los modelos de Hollywood) que tenemos hoy día de una cuadriga (Ilust. 23.4), que el que conduce al rey en el relieve central del Castelnuovo. Incluso, hay que añadir, el artista que hizo el

---

<sup>315</sup> “...ut mansuetudine comparari, sic mansuetudine et humanitate conservari...”, según la crónica de Facio. Véase también Kruft y Malmanger, op. cit. pp. 260-1, donde estos autores insisten reiteradamente en la intencionalidad del Rey de presentarse como *invictus*, no como *victor*; recordando que en el relato de Vinyes una de las figuras de las carrozas se dirige a él como *re de pau*, y también la medalla del Pisanello que le califica de *Triumphator et Pacificus*.

<sup>316</sup> “*Currus sive thalamus*”, como lo denomina Rolfs, op. cit., p. 100.

<sup>317</sup> Aunque Kruft y Malmanger consideran que ha sido copiado de monedas romanas, y también del Arco de Constantino. Véase op. cit., p. 255 y Nota 5.

diseño tenía un modelo romano inmediato presente, como son las bigas que se hallan a los lados de la inscripción central del arco inferior, que proceden directamente del Arco de Pola, como ya hemos dicho.

Sin embargo, el que comentamos sí se parece mucho más a los carros de los desfiles triunfales que aparecen en manuscritos o dibujos de la Edad Media (Ilust. 24.4), y, por supuesto, aún más a los bocetos para medallas conmemorativas del desfile triunfal, que realizó Pisanello a partir de 1448, tras su llegada a Nápoles para servir al Magnánimo<sup>318</sup> (Ilust. 24.4 bis).

Es, por tanto, muy probable que, quien diseñó el relieve del desfile triunfal de la escena central del arco del Castelnuovo, utilizase como modelo, en algunas de sus partes<sup>319</sup>, los bocetos mencionados, añadiendo, naturalmente, los detalles que el Magnánimo considerase más adecuados para inmortalizar tal acontecimiento, como, reiteramos, la utilización del brocado dorado del baldaquino de Renato de Anjou para confeccionar un cojín para sus pies, o para reposar su espalda (o la parte más baja de ésta), o bien para cubrir el trono ("silla imperial", lo denomina el Panormita) de patas de león sobre el que estuvo sentado durante todo el recorrido (17.4). Además de la rica decoración del carro (ruedas de oro, jarra con azucenas bajo el asiento del rey, bucráneos y guirnalda, etc... que posiblemente sean detalles reales).

Lo mismo puede decirse en cuanto a proveniencia (bocetos de Pisanello) del modelo del baldaquino que cubría el carro del Magnánimo. También está descrito en los relatos de los cronistas que venimos mencionando<sup>320</sup>. Es claro

---

<sup>318</sup> Véase Hill, G.F., *Pisanello*, pp. 194-214, Duckworth & Co., N. York., 1905.

<sup>319</sup> En este punto, hay que señalar que, al igual que varios otros autores, nuestra opinión es que, aunque se trata de un diseño único, el trabajo se dividió en diferentes partes que realizaron distintos artistas. ¿Tenía cada uno de ellos unos modelos concretos de su propiedad?. Posiblemente sí, por eso, podemos ver que alguno se ha dirigido a modelos puramente clásicos, como los caballos de Marco Aurelio, y otro a diseños de Pisanello, que seguramente contaban con el beneplácito del rey. La conclusión, por tanto, debe ser que los modelos pertenecían a diferentes épocas, y fueron llevados a la plástica por diferentes manos.

<sup>320</sup> Vinyes y el anónimo siciliano, que valoran éste en 1.400 y 1.300 ducados respectivamente. La mejor descripción, y la que más se ajusta a lo que podemos ver hoy en el relieve, es la de

que el rey quería que quedaran claramente reflejados los emblemas de sus dominios (hay que poner de relieve que, como dicen los cronistas<sup>321</sup>, a sus pies, dentro del carro, estaban todos ellos, además del Sital Peligroso). Sin embargo, en la representación central del arco solo aparecen en los pinjantes del baldaquino (uno de los puntos más visibles para el espectador), excepto la llamarada que lleva delante, que representa precisamente al mencionado Sital, mostrando la importancia que esta representación tenía para Alfonso. También podemos observar que el tejido de brocado dorado que encargaron los napolitanos para este fin, que es el representado en este relieve, se basa en diseños de Pisanello<sup>322</sup> (Ilust. 25.4), al igual que algunas otras figuras del arco que iremos comentando<sup>323</sup>.

Respecto de la decoración del carro, hemos de aludir al trabajo de Eileen R. Driscoll, que se refiere al sarcófago Caffarelli para hablar de este vehículo<sup>324</sup>. En relación a este asunto, hay que aclarar que la Sra. Driscoll parece confundir el carro con su decoración, ya que el sarcófago mencionado es el típico sarcófago decorado con dos guirnalda colgadas de sus extremos; en el centro, como vínculo de unión, se halla un bucráneo. Este tipo de decoración puede parangonarse con la del carro del Magnánimo, siempre que tengamos claro: en primer lugar, en el sarcófago aludido solo hay dos guirnalda con el bucráneo en el centro, mientras que el carro del rey tiene tres, con dos bucráneos entre ellas, pero que, además, en los lunetos de tales guirnalda están representadas las jarras que son uno de sus emblemas más preciados. Igualmente, es preciso tener en cuenta que esta cuestión se refiere,

---

Panormita: "El palio era tal que por exemplo nunca otro semejante se vio en riqueza y hermosura, cuyas franias y penjantes que en derredor lo guarnecían eran las armas y insignias del mesmo rey de la ciudad y reyno, muy rica y hermosamente ordenadas. Debaxo este palio (o si quereys dezir sombrero) avía de yr puesto el triumphador".

<sup>321</sup> D'Agnone, Panormita ("...Yva en el mismo carro en contra de la silla en que el rey se assentava, otra silla que es la devisa del rey, al parecer peligrosa que parecía echar de sí llamas de fuego. Y ésta tenía en derredor las armas y reales insignias..." Fol. LXVv).

<sup>322</sup> Codex Vallardi, num. Inv. 2537, 2538r.

<sup>323</sup> Sobre la significación del baldaquino en época medieval, nos remitimos a la obra de Bandmann, a que hemos aludido, al igual que al artículo de Teófilo F. Ruiz, igualmente mencionado.

<sup>324</sup> Driscoll, E.R., op. cit., p. 91.

exclusivamente, a la decoración del carro, no al propio vehículo que, como hemos dicho, refiere su modelo a ilustraciones medievales, o a las proporcionadas por Pisanello.

Finalmente, y para terminar esta cuestión, hay que aludir a la decoración del arquitrabe del Arco de Pola, que también muestra un bucráneo sosteniendo dos guirnaldas, que, a su vez, son sostenidas por putti a ambos lados. Parecería que el autor de las esculturas del Castelnuovo que hubiese, a su vez, tomado modelos de Pola, no quería perder la oportunidad de incluir estos bucráneos, que no aparecen en ningún otro lugar del arco.

En cuanto a los caballos que tiran del carro, es indudable que han sido realizados sobre el modelo del relieve de Marco Aurelio, como se viene diciendo (Ilust. 23.4).

#### 4.2.4.- El cortejo de nobles y notables

Como hemos visto en el epígrafe anterior, detrás del carro del rey, y en torno al mismo, iba una gran representación de la nobleza napolitana y de los notables del reino, e incluso una embajada de Túnez. La disposición de todos estos personajes parece haber sido la siguiente:

- En torno al carro del rey, y portando las andas que colgaban del baldaquino iban 20, 22 o 24 nobles, dependiendo del cronista al que nos refiramos<sup>325</sup> (Ilust. 18.4).

---

<sup>325</sup> El número de andas según Vinyes era de 22, aunque según el anónimo siciliano eran 24, según d'Agnone, 20, y Panormita los relaciona, aunque solamente menciona diez nombres, además de los de Ferrante, el heredero, y el Príncipe de Tarento, que iban delante: "...Yvan delante de todos los príncipes don Fernando, hijo del mesmo rey que triunfava, mancebo de muy nobles inclinaciones. Yva junto a él el señor Juan Antonio, príncipe de Taranto; estos yvan en medio. A los lados yvan a la mano derecha el señor Raymundo, príncipe de Sa -/Fol. LXIXv/- lerno y a la mano yzquierda Abrahan, embaxador del rey de Túnez. Yva luego aquel varón tan señalado y cavallero tan valeroso el señor Juan Antonio duque de Sessa; el señor don Honorato, conde de Fundi; el señor Francisco Prefecto de Roma y conde de Gaviña; el señor Pedro, embaxador del noble duque de Milán. Luego en la orden tercera, yva el señor Antonio,

- Detrás del carro, continuamos siguiendo al Panormita, un gran grupo de notables: "...Seguían a los príncipes y señores sobredichos otros muchos después d'estos: personas y varones muy señalados, cada qual por su orden y como devían. En que yvan por todos treynta y ocho condes, varones y otros cavalleros principales serían bien de cerca de ciento; de otros hidalgos ricos y valerosos yvan tantos que parecían ser sin cuento. Perlados muy notables y muchos hombres de letras, muchos y muy señalados".
- Después de los notables, gran multitud de personas de toda clase: "...Quien viera la gente que seguía el carro le pareciera que en toda la ciudad no avía hombre ni otra persona alguna sino que todo el mundo avía allí concurrido...."

La plasmación de todo lo anterior se encuentra comprimida en la escena que estamos comentando:

- En principio, y, si como dicen los comentaristas, encabezaban el cortejo el príncipe Ferrante y el príncipe de Tarento, que iban delante, en nuestra escena delante del carro del rey solo está el personaje femenino que lleva las riendas y los jóvenes músicos. Entendemos que, en lugar de la veintena de personajes que llevaban las andas, estos han sido sustituidos por los dos únicos que podemos ver. Hemos de pensar, por ello, que ambos personajes son los más importantes y significativos de toda la procesión, es decir, los mencionados Ferrante y el príncipe de Tarento. Señalar, no obstante, que, como la escena escultórica se realizó bastante después de que hubiera tenido lugar la real, Ferrante (que en 1443 tenía veinte años) ha sido representado, suponemos, como un joven noble, que tiene que ser el primero de los dos que llevan las andas (Ilust.7.4). Hay que señalar que, si esto es así, el personaje

---

duque de sant Marco; Troyano, duque de Melfi; Antonio Xantilla, marqués de Croton; el señor conde Jacobo, hijo del muy esforçado capitán Nicolao Pechinino".

representado no se parece en absoluto al Ferrante que aparece detrás de su padre en el relieve interior del arco, derecha, ni al protagonista del que se encuentra enfrente, como creemos. Nos referiremos a este tema en el siguiente apartado.

- El grupo que va detrás del carro, por problemas de espacio, está repartido en dos: primero, un grupo de nobles, el último de los cuales se halla situado al final del paramento central (Ilust. 8.4). Se ha aprovechado el resalte del edículo izquierdo para ubicar, en él, a la embajada tunecina, el último de cuyos miembros aparece en la esquina derecha ya dentro del edículo izquierdo frontal, con gorro y barba claramente orientales<sup>326</sup> (Ilust. 9.4).
- Finalmente, y como se decía en el epígrafe anterior, la parte final del cortejo es un grupo de personas (supuestamente el pueblo que sigue al cortejo) que va saliendo de la muralla de la ciudad por dos puertas y que se unen formando un grupo detrás de los tunecinos (Ilust. 4.4).
- La mayoría de estos personajes porta ramas de olivo o de palma. Esta circunstancia da ocasión a Krufft y Malmanger<sup>327</sup> para insistir en que se trata de la iconografía del *adventus*,<sup>328</sup> la que rige toda la escena. Por nuestra parte, nos parece más probable que sea una mezcla de diferentes atributos festivos que se podían ver en los desfiles y procesiones medievales, fueran religiosos o no (de otra forma, no tendría lógica alguna la existencia del carro con el baldaquino).

---

<sup>326</sup> Bertaux, aludiendo a un documento publicado por Minieri Riccio, explica que “...el rey Alfonso despidió, colmado de regalos, al embajador del rey de Tunez (este autor hace una relación de todos los nombres de los tunecinos que figuran en el mencionado documento), que con su séquito se había demorado en la corte regia “por mucho tiempo”, infiriendo que se hallaban en Nápoles el día del desfile y fueron invitados a representar los países que, durante mucho tiempo, habían sido tributarios de los reyes normandos, en el entendimiento de que Alfonso era su heredero, como rey de Sicilia y Jerusalén. Véase op. cit., pp. 52-53.

<sup>327</sup> Krufft y Malmanger, op. cit., p. 241.

<sup>328</sup> La entrada de Cristo en Jerusalén el Domingo de Ramos.

#### 4.2.5.- Comentarios generales

Como comentario final, a nuestra forma de ver, existe, en el diseño de esta escena, una omisión importante: la parte correspondiente al clero: Alfonso tenía fama de muy piadoso, y, por ello, hubiera sido lógico que apareciera en esta versión esculpida, al menos, algún alto dignatario eclesiástico<sup>329</sup>. Sin embargo, adrede, o inconscientemente (nunca lo sabremos), la representación de los religiosos se ha omitido (lo que nos da la razón en lo referido a la interpretación del desfile como *adventus*) incluso cuando existe una parte en la que se representa a algunos “herejes” (según la mentalidad de la época) de otra religión. Resaltamos esta curiosa omisión de la obra del arco, que Facio (en fechas posteriores, y seguramente por orden del rey) corrigió, aunque solamente en la versión literaria.

Otro asunto a resaltar es que tanto el grupo de nobles como las personas que figuran en el edículo izquierdo como parte de la multitud que seguía el desfile, compone un conjunto de retratos que no nos atrevemos a considerar realista (al contrario que la representación del Magnánimo) porque, como hemos visto, estas escenas fueron realizadas de 1452 en adelante, más de diez años después del suceso real, por lo que muy posiblemente se trate de un repertorio de modelos perteneciente al artista o artistas que ejecutaron esta parte del relieve, o bien quienes se hallan representados podrían ser personajes conocidos en el momento de su realización.

Una última cuestión, a la que aluden muchos de los autores que han tratado este tema, es un segundo relieve que representa la misma temática y se halla,

---

<sup>329</sup> Panormita menciona a “perlados muy notables”, como de pasada, en su crónica. Y Facio, a su vez, es el único que hace una mención concreta: “...*Primi ómnium sacerdotum divinum carmen canentes, altariáque, et sacra corpora gestantes ibant*”. Por su parte, Ametller dice que le salió “... al encuentro Gaspar de Diano, Arzobispo de la ciudad, acompañado de todo el clero, con las reliquias de los santos protectores de Nápoles. Acto continuo se organizó el cortejo por el orden siguiente: primero, el clero cantando himnos, salmos y llevando en andas las susodichas reliquias; los trompeteros ejecutando tocatas triunfales. Llegaron enseguida los florentinos y catalanes....”. Ametller, J. op. cit. T II, p. 449.



aunque en un estado deplorable debido al incendio de 1919, en la entrada del Salón de los Barones del Castelnuovo. Aunque no tiene que ver con nuestra tesis, nos ha parecido conveniente referirnos al mismo e incluso incluir una fotografía anterior a su destrucción (Ilust. 26.4), ya que en él aparecen algunos detalles de las crónicas que venimos mencionando y que, sin embargo, no existen en el relieve principal del Arco del Castelnuovo, posiblemente porque el escenario del que estamos aludiendo es ya la ciudad de Nápoles (se puede ver al fondo el teatro de Nerón y el Templo de los Dióscuros, dos de sus más características vistas en la época en que se realizó, que hoy no existen<sup>330</sup>), y no las afueras de la muralla.

---

<sup>330</sup> Pinelli, A., op. cit., p. 52.

## 5. ESTUDIO ICONOGRAFICO DE LOS RELIEVES LATERALES

### 5.1.- Los relieves laterales del arco triunfal. La imitación de los arcos de la Roma clásica.

Alfonso erigió un auténtico arco de triunfo, a la romana o *all'antica*, para conmemorar su victoria en Nápoles y para fundamentar el establecimiento de su dinastía, reconfirmando a Ferrante como su heredero en el Reino de Nápoles. Arco en el que incluyó, siguiendo los modelos de los arcos romanos, además de la representación de su desfile triunfal en la zona frontal más manifiesta, dos relieves en el interior del arco, semejantes a los existentes en muchos de los arcos triunfales romanos que se conocían, como el de Benevento, que había visto personalmente<sup>331</sup>, además de los de Constantino y Tito, ambos en Roma y fácilmente visibles por los artistas que pudieron proponerle modelos. Quizá, incluso, los había podido ver en Roma él mismo<sup>332</sup>.

#### 5.1.1.- Morfología, descripción y ubicación de los relieves laterales del Arco inferior

En un epígrafe anterior, nos hemos referido a las medidas del Arco de Alfonso V, y, en concreto, a la medida de su fondo<sup>333</sup>, que es de 186 cms.; medida que se repite, en lo relativo a la profundidad, en ambos arcos, tanto el inferior como el superior.

---

<sup>331</sup> Alfonso conquistó Benevento en diciembre de 1440, ciudad en la que situó el mando de sus tropas, convirtiéndose, provisionalmente, en su primera capital italiana, habiéndose celebrado allí la primera reunión del Parlamento. Kruft y Malmanger, op. cit., Nota 1, p. 255.

<sup>332</sup> Pudo haberlos contemplado en una visita de riguroso incógnito que, al parecer, hizo a Roma en 1447, de la que ya hemos hablado y que volvemos a reproducir: "Hay una historia de que cabalgó por la ciudad en secreto y enmascarado durante la noche con unos pocos compañeros, pero su propósito parece que fue principalmente turístico, como cabría esperar de alguien con su pasión por las antigüedades", Ryder, A., op. cit., p. 321.

<sup>333</sup> Rolfs. W., op. cit. p. 122 y 155

Estos casi dos metros de fondo han sido organizados, en el arco inferior, con un formato relativa (aunque no totalmente) similar a los de los arcos romanos más conocidos, como el de Tito y el de Benevento<sup>334</sup> (Roma), componiéndose, la zona interna de cada uno de dichos arcos, de las siguientes partes: intradós casetonado hasta la línea de imposta; relieve interior con imágenes del emperador (que se referían normalmente al hecho guerrero por el que le habían sido concedidos los honores del Triunfo), y basamento o pedestal sin decoración (Ilust. 1.5). No es así, sin embargo, en el de Septimio Severo (Roma) que solo muestra el intradós del arco casetonado, dejando sus lados internos sin decoración (Ilust. 2.5); tampoco el Arco de Pola sigue este formato: se trata de uno de los del tipo “puerta de ciudad”, no un auténtico Arco de Triunfo: aquí el interior del arco (mucho más estrecho que los de Triunfo) muestra una decoración de roleos vegetales en los laterales, mientras que, por ejemplo, el de Bará de Gerona, que es del mismo tipo, no tiene ninguna decoración en las paredes internas (Ilust. 3.5 y 3.5 bis). La finalidad del presente trabajo no es el estudio de las distintas morfologías de los arcos de la época clásica, pero sí deseamos dejar establecido que existe una gran variedad de tipos y morfologías y que hemos señalado aquí las que, más plausiblemente, pudiese haber utilizado el Magnánimo o los artistas o eruditos que le pudieron haber aconsejado o propuesto modelos para su Arco.

Volviendo al Arco de Alfonso, y en lo referente a su formato, podemos discernir en él las tres zonas internas de los arcos más conocidos que hemos relacionado: intradós casetonado (en ambos arcos, tanto superior como inferior), relieves laterales historiados<sup>335</sup> (solo en el inferior), y pedestales sobre plintos (solo en el inferior).

---

<sup>334</sup> Según Bernard Andreae, ambos arcos están relacionados, siendo el primero el modelo de la ornamentación arquitectónica del segundo, ya que ambos fueron realizados por el mismo taller romano, con una diferencia de veinte años. Véase Andreae, B., *L'art romain*, Éditions Citadelles&Mazenod, Paris, 1973/1998 (edición puesta al día en 2003).

<sup>335</sup> A este respecto, Kruft y Malmanger (op. cit., p. 263, Nota 5) son de la opinión de que también la ornamentación del Arco de Pola tiene que ver con la de Nápoles. Como ya hemos dicho, al margen de que el primero es mucho más estrecho que un arco romano tradicional, su decoración solamente muestra roleos vegetales, que aparecen, aunque no son totalmente

Centrándonos en el arco inferior, podemos señalar que tiene las siguientes diferencias con respecto de los arcos de triunfo clásicos:

- El intradós sigue la tradición clásica y muestra una serie de casetones de forma octogonal, combinados con otros más pequeños de forma cuadrada, en losange, de los que nos ocuparemos en el epígrafe dedicado a los elementos decorativos. Se trata de 60 casetones, cuatro de los cuales, dice Rolfs, contienen los emblemas o divisas del Magnánimo<sup>336</sup>. Son los cuatro del centro, que rodean al escudo de la Cruz Potenciada de Jerusalén, cuyo tamaño es de cuatro veces el de cada uno de los casetones<sup>337</sup>(Ilust. Num. 6.5).
- En los laterales internos del arco, el paramento se halla dividido en dos (y ésta es una novedad, en relación con los clásicos arcos de triunfo), en lugar de mostrar un único relieve sobre los hechos del emperador, como en los tradicionales: la parte de arriba, inmediatamente a continuación de la línea de imposta, muestra dos edículos a cada lado, muy similares a los que albergan a las Virtudes del ático<sup>338</sup>. Tanto los de la derecha, como los de la izquierda, están vacíos (Ilust. num. 4.5.). No podemos saber si tales edículos o nichos estaban previstos para colocar allí Virtudes, diosas, o santos, como los que se muestran en la parte superior: como el santo militar (o Virtud Guerrera, según algunos

---

similares, en alguna de las zonas del arco de Nápoles, como los estribos del arco inferior. Descartamos, sin embargo, esta similitud.

<sup>336</sup> Rolfs, W. op. cit. p. 155.

<sup>337</sup> Se sigue aquí la tradición de los arcos clásicos, algunos de los cuales tenían un gran casetón en el centro; por ejemplo, el Arco de Tito, en Roma, que tiene un gran casetón, tres veces del tamaño de los casetones del mismo, en el centro del intradós en el que se puede leer: "Divus Vespasianus", y muestra al Emperador del mismo nombre (se le identifica claramente: se trata de un retrato) siendo transportado por un águila. O el de Pula, donde se puede ver un águila que sujeta entre sus garras una serpiente (Ilust. Num. 6.5)

<sup>338</sup> De hecho, Hersey opina que estos nichos estaban previstos para colocar en ellos figuras de otras Virtudes. En el apartado correspondiente, intentaremos dilucidar cuáles podrían ser éstas.

autores<sup>339</sup>) que se halla en la zona izquierda entre las columnas del segundo arco; o bien las Virtudes del ático, o quizá otras figuras similares a los santos del coronamiento final: San Miguel, San Antonio Abad y San Jorge<sup>340</sup>, a los que estudiaremos cuando nos ocupemos de la iconografía de esta parte del Arco.

- Debajo, y a continuación, separando el paramento de los nichos vacíos del que contiene el relieve inferior, en ambos lados, se ha plasmado un friso con escenas que reproducen algunas de los sarcófagos romanos clásicos con motivos marinos, que estudiaremos en el epígrafe dedicado a estas temáticas.
- Inmediatamente a continuación, se hallan los relieves historiados donde se muestran las hazañas, creemos, de Alfonso (derecha, entrando desde la calle) y Ferrante (izquierda) (Ilustr. Num. 5.5 y 5.5. bis), bordeados a su vez, por una serie de enmarcamientos decorados y bandas igualmente decoradas de diferentes tipos, que analizaremos también cuando nos ocupemos de los motivos decorativos (Ilust. num. 7.5).
- Finalmente, los pedestales sobre los que se apoya el arco, también están cubiertos de motivos decorativos, a dos bandas (en lugar de los pedestales no decorados de los arcos clásicos) apoyándose finalmente en lo que Hersey describe como "...dos plintos en piperno, de los que surge un filete y después una corona invertida (como en el dibujo Boijmans)..."<sup>341</sup>, que no tienen decoración.

---

<sup>339</sup> Kruft y Malmanger, op. cit., p. 239 e Ilustración núm. 50, Bertaux, op. cit. p. 51, Filangieri (1932), p. 598. Por su parte, Hersey no lo identifica, pero sí incluye Ilustración: nums. 101-2.

<sup>340</sup> Kruft y Malmanger, op. cit., p. 248-50 e Ilustraciones nums. 78-81; Hersey, también identifica el santo casi destruido con San Jorge, p. 53 e ilustr. 110-112.

<sup>341</sup> Hersey, op. cit., p. 36.

### 5.1.2- Estudio del relieve lateral derecho (entrando desde el exterior) (Ilust. 5.5)

En una sala, cuya decoración parece dar a entender que se trata de uno de los salones de respeto de una morada real (señalamos las dos exquisitas columnillas en primer término, que dividen en tres la escena, y que le dan un aire bizantino al ambiente, pese a que la decoración de la sala aparenta estar dominada por motivos renacentistas, como las pilastras acanaladas que separan las puertas) aparece un grupo de hombres, recubiertos de armadura y con las espadas desenvainadas<sup>342</sup>. A nuestro entender, esta escena podría querer representar la entrada de los vencedores en recintos hasta el momento ocupados por el enemigo, esperando aún un ataque, porque el personaje central tiene todavía subida la celada inferior, que le cubre la boca, y la mano sobre el pomo de la espada, mientras los de los lados llevan las armas a la vista, como se ha dicho; incluso aun llevan todos ellos los guanteletes puestos. Puede querer plasmarse aquí, por tanto, la llegada del vencedor a la sede del enemigo vencido, acompañado de sus más leales compañeros; sede de la que está tomando posesión por la fuerza<sup>343</sup>: la sala tiene un rico artesonado y cinco puertas en arco de medio punto, con las albanegas en decoración vegetal (mostrando la categoría del recinto), por las que viene entrando una multitud de guerreros siguiendo a los personajes en primer término, lo que avala nuestra suposición.

---

<sup>342</sup> Resaltamos este aspecto del relieve que ningún autor, al menos que conozca quien suscribe, ha señalado. En esta escena dos de los personajes principales (a la izquierda y a la derecha del que se halla en el centro) tienen la espada desenvainada y en la mano. Esta cuestión no es fácilmente visible hoy día, porque las espadas, que estarían caladas sobre el relieve, al aire, se han roto y han desaparecido, aunque se notan las marcas sobre las dos columnas en las que se proyectan, pero los gestos de los protagonistas y las manos en las empuñaduras son claramente discernibles (Ilust. 8.5)

<sup>343</sup> Otra posibilidad es que se quiera mostrar a los protagonistas con su aspecto más fiero y guerrero, para dar más realismo y verosimilitud a la guerra que había tenido lugar antes de llegar a este momento.

Desde nuestro punto de vista, esta escena se refiere a la toma de Castelnuovo, o, quizá, de Castelcapuano, en junio de 1442<sup>344</sup>; en definitiva, a alguno de los hechos de armas de mayor resonancia que se produjeron durante, o a continuación, de la entrada en Nápoles de Alfonso y los suyos. Las armaduras no están identificadas de ninguna forma (al contrario que las del relieve de enfrente), y solo algunos objetos o animales simbólicos nos dan alguna clave: el león encadenado, la clava de Hércules, o el alano italiano, por lo que no es fácil realizar una identificación de los personajes.

Según nuestra opinión, en el centro se halla el rey (Alfonso), y el joven detrás de él, a su izquierda, presumiblemente, es Ferrante, su hijo (recordemos que tenía 20 años en el momento que creemos se está escenificando). Ferrante, si se trata de éste, tiene el aspecto de un joven de la edad mencionada (20 años) y lleva el casco adornado por una guirnalda de flores, porta una armadura muy decorada y sujeta el escudo, con la enseña de los cuatro palos, visible aunque esté casi cubierto por el del rey, del que solo se ve la parte trasera, con las abrazaderas a la vista.

A los lados, dos personajes en primer término con la espada desenvainada, como hemos dicho: el de la parte izquierda, cubierto totalmente de armadura y yelmo, aunque sin celada, por lo que se le ve el rostro (es inidentificable ya que no tiene escudo ni emblema, ni a su lado, ni sobre su armadura), y el de la derecha, quizá identificado por el escudo que porta su escudero, que muestra las armas del Reino de Sicilia, y lleva, asimismo, la banda de la Orden de la Jarra y el Grifo, con la Jarra prendida sobre el hombro, por lo que entendemos que debe ser un miembro de la familia real aragonesa (Ilust. 5.5; quizá incluso podría ser Ferrante, pero, en ese caso, ¿quién sería el muchacho de la guirnalda de flores junto al personaje principal?), o bien alguno de los caballeros de mayor relevancia, que recibieron esta Orden como recompensa.

---

<sup>344</sup> Nos inclinamos por esta segunda posibilidad, ya que Renato de Anjou, tras la toma de Nápoles, se refugió en Castelnuovo, habiendo permitido a Juan Cossa, que era el gobernador de Castelcapuano, que lo rindiera a Alfonso, lo que hizo en el mismo día de la entrada de ésta en la ciudad. Véase Ametller y Vinyas, J., op. cit. TII, p. 412.

Directamente tras los personajes principales, se hallan los escuderos, jóvenes sin armadura que sujetan el escudo (del de la derecha) y el yelmo (del de la izquierda). Resaltar, en este caso, que el caballero de la derecha tiene su propio escudo en el brazo izquierdo, escudo sin decoración, lo que nos hace pensar que el escudero muestra el que tiene las armas de Sicilia exclusivamente para identificar a su señor).

Detrás de este primer término aparece, como se ha dicho, una gran cantidad de guerreros que van entrando por las cinco puertas de la estancia (tres detrás, y dos a los lados) todos ellos armados con diferentes tipos de armas, que quedan bien reflejadas: de izquierda a derecha, lanza guisarma italiana, ballesta, lanza azcona o jabalina<sup>345</sup>, lanza, hoja de espada, pica, dos cañones de arma de fuego, y, finalmente, otra guisarma italiana (Ilust. 5.5). Queda claro, por tanto, que se trata de un ejército de ocupación que aún no ha terminado su trabajo y que aún temen un ataque, ya que las posturas alerta no se relajan.

Para terminar el análisis de la escena, falta por asignar algún significado a lo que creemos son alusiones simbólicas, o quizá elementos escenográficos, o una mezcla de ambos, al resto de lo representado: en primer lugar, el personaje en primer término, a la derecha del rey, que lleva la clava en la mano. Aunque tampoco existe otro indicio identificador, si es muy plausible que se trate de una personificación de Hércules<sup>346</sup>, personaje ligado a la historia de Nápoles desde la más remota antigüedad, y también uno de los héroes antiguos más conocidos en los tiempos medievales<sup>347</sup>. Su presencia a la derecha del rey podría ser interpretada de dos maneras: asumiendo que se está comparando a

---

<sup>345</sup> Para la entrada subrepticia en Nápoles a través de los conductos del agua, los hombres elegidos solo podían llevar "...ballestas y ciertos venablos con las astas cortas que en aquel tiempo se llamaban javalinas (así en el original), puesto que no podían usar otra clase de armas por la angostura de la mina". Véase Ametller y Vinyas, J., op.cit. T II, p. 408.

<sup>346</sup> Una más, de las varias que aparecen en toda la decoración del arco, que comentaremos en el epígrafe correspondiente.

<sup>347</sup> No hay que olvidar que un pariente de Alfonso, don Enrique de Villena dedicó una obra a *Los Trabajos de Hércules* en 1417, cuando el ya Rey de Aragón contaba con 21 años. Estudiaremos la significación general de Hércules en relación con el Arco del Castelnuovo cuando nos ocupemos de su iconografía.



Alfonso con Hércules, y la clava sería simplemente un atributo que le corresponde<sup>348</sup> por pertenecer también a la raza de los héroes de la antigüedad; otra interpretación sería que el propio Hércules, de forma simbólica, acompañó a Alfonso en la toma de Nápoles y expulsión de la ciudad del usurpador.

Más complicado nos parece descifrar la significación del león encadenado, y del alano con bozal, que descansa tranquilamente a los pies del personaje identificado con el emblema del Reino de Sicilia. En cuanto al primero, debemos descartar la interpretación simplista que hace Hersey remitiéndose a Rolfs de que los españoles tenían leones como animales de compañía<sup>349</sup>. A su vez, este último hace un verdadero excursus para explicar la presencia del león: en una amplia nota al pie, explica cómo ya desde 1316 existía en Castelnuovo una zona donde se mantenían leones en cautividad, un recuerdo, según él, de la antigüedad romana. También menciona documentos de este tipo relacionados con Castelcapuano, de 1334. Igualmente, se refiere a un regalo del rey de Tunez a Alfonso, en 1438, de cinco caballos, dos leones, y una leoparda, refiriendo también documentos de 1439, 1456 y 1457 en los que se mencionan los leones “domésticos” del rey, diciendo que quizá este león encadenado es uno de ellos<sup>350</sup>.

Por su parte, Krufft y Malmanger opinan que la existencia del león encadenado significa que los “tiempos del león y de la terrible guerra civil son cosa del pasado y que ahora, con una dinastía legítima, reinarán la ley y el orden”<sup>351</sup>. Podría estar relacionado, igualmente, con las profecías de Merlín de las que

---

<sup>348</sup> Esta es la interpretación de Hersey para todos los personajes del primer término, según el cual, las figuras a derecha e izquierda tienen una significación de símbolos: la ascendencia española de Alfonso, y el poder aragonés sobre Italia (el Reino de Sicilia). Mientras que la clava y el león encadenado, así como el perro son referencias a Hércules, refundador de Nápoles, al igual que Alfonso lo será en el futuro. Op. cit. pp. 38 y 39. Desde nuestro punto de vista, esta interpretación es demasiado abstrusa y no explica, por ejemplo, por qué el personaje a la derecha, cuyo emblema es el del Reino de Sicilia, va condecorado con la Estola de la Jarra y el Grifo.

<sup>349</sup> Hersey, op. cit., p. 39 y Nota 32, p. 94.

<sup>350</sup> Rolfs, W., op. cit. pp. 151-52, nota al pie.

<sup>351</sup> Krufft y Malmanger, op. cit., p. 245.

habla Pedro Bohigas relativas al rugido del león hispánico, que, tras su coronación, se oirá hasta en Sion<sup>352</sup>, aunque, si debemos interpretar el aspecto del animal, no parece que tenga interés en rugir, precisamente.

Por nuestra parte, creemos que el león encadenado es un símbolo del enemigo, es decir, de Renato de Anjou, y tiene mucho que ver con los combates que se produjeron en la toma de Nápoles. En los denominados *Diurnali del Duque de Monteleone*, el cronista que refiere los combates de la toma de Nápoles por Alfonso, que se encontraba entre los habitantes de la ciudad sometidos a asedio y cuya postura es totalmente favorable al rey angevino, cuenta que, en la defensa de la muralla, Renato se defendió “como un león” y que mató a seis enemigos, viéndose obligado a huir no por miedo a la muerte, sino a caer, vivo, en manos de los sitiadores<sup>353</sup>. Es posible que este relato heroico se difundiera entre el público napolitano, y, en este caso, parece más plausible que el Magnánimo quisiese contrarrestarlo y que el león encadenado se refiera, precisamente, al escarnio del vencido, al igual que la utilización del brocado de oro de su baldaquino para reposar los pies y el final de su espalda: todo ello bien representado en el desfile central<sup>354</sup>.

En cuanto al perro que se halla junto al personaje con el escudo del Reino de Sicilia, hay que decir que el mismo animal se halla también a los pies de la figura central del relieve de enfrente. Se trata, en ambos casos, de un alano italiano, una raza utilizada para la caza (y para la guerra) a lo largo de la Edad Media. Aquí también Rolfs se refiere a documentos (de 1443 y 1466) relacionados con la posesión, por Alfonso y Ferrante, de perros de caza<sup>355</sup>, aunque no demuestra la relación de este hecho con los relieves. Por su parte,

---

<sup>352</sup> Bohigas, P., op. cit., p. 271.

<sup>353</sup> Faraglia, N.F., (ed.) *Diurnali detti del duca di Monteleone nella primitiva lezione da un testo a penna posseduto dalla Società napoletana di storia patria, pubblicati a cura di Nunzio Federico Faraglia*, pp. 123-24, Napoli, 1895.

<sup>354</sup> Esta misma anécdota sobre el valor de Renato de Anjou (igualmente la frase “se batió como un león”) también aparece en la obra de Lecoy de la Marche *Le Roi René, sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires*, p. 215, Librairie Fermin-Didot Frères, Fils et Cie., Paris, 1875.

<sup>355</sup> Rolfs, W., op. cit., p. 153, Nota 4.

Hersey<sup>356</sup>, siguiendo con su planteamiento simbólico, habla de Orthros o Cerberus, perros que fueron dominados y atados por Hércules.

Desde nuestro punto de vista, y aparte de dejar constancia de que los modelos para la realización de esta parte del relieve se tomaron directamente de los dibujos de Pisanello (Codex Vallardi, inv. Nums. 2334 y 2434), creemos más ajustado referirnos a Van Marle y su apreciación de que, tanto el halcón como el perro, se convierten, a lo largo de la Edad Media, en emblemas de la nobleza por ser una parte esencial de su pasatiempo favorito: la caza<sup>357</sup>. En este caso, parece que también se quiere dejar claro el elevado linaje de los personajes junto a los que se halla el animal, ya que éste se halla representado en los dos relieves<sup>358</sup> (Ilust. 9.5).

Para terminar con esta cuestión zoológica, hemos de apuntar también al hecho de que, en el relieve derecho, se muestran conjuntamente dos de los atributos más conocidos de Hércules: la clava que tiene en su mano el personaje a la derecha del Rey (que corresponde inequívocamente a la práctica totalidad de las representaciones de este instrumento) y el león encadenado a la pared que se encuentra en la esquina izquierda desde el punto de vista del espectador, sobre cuya significación ya hemos especulado desde otros puntos de vista. Discutiremos este tema en el epígrafe dedicado al protagonismo de Hércules en la iconografía del Arco.

---

<sup>356</sup> Hersey, G.L., op. cit., p. 39.

<sup>357</sup> Van Marle, R., op. cit., T.I, pp. 33-34, nota 4. Es interesante resaltar que, en el mismo sentido, dice von Fabriczy: “¿Quería el artista resaltar el amor del rey por la caza, que sus biógrafos nos cuentan?: (“La caccia de’ cani sommamente gli piacque ed in quello esercizio gran parte della vita passava”. P. Colenuccio, *Storia di Napoli*, en la Raccolta Gravier 1760, ff. XVII, 386)”, véase op. cit. P. 136.

<sup>358</sup> A este respecto, hemos de traer aquí la escena de caza que describe Alan Ryder en las festividades que se llevaron a cabo con ocasión de la visita del Emperador Federico y su reciente esposa, la sobrina del Magnánimo, en los primeros días de abril de 1452: “... los cazadores permanecieron por los alrededores al cuidado de sus perros: galgos, perros de caza tunecinos y turcos (presentes de gobernantes extranjeros); mastines para la caza del jabalí procedentes de Bretaña, Inglaterra, Córcega y Cerdeña, algunos tan grandes como caballos pequeños y tan feroces que solo sus cuidadores se atrevían a acercárseles... Ferdinando (Ferrante) como director de la cacería, hizo su aparición... a su lado caminaba un paje sujetando un galgo turco con una trailla de seda....”. Ryder, A., op. cit. p. 436.

Finalmente, hemos de relacionar las interpretaciones que, de esta escena, han hecho los distintos autores que se han ocupado, con mayor profundidad y extensión, del Arco: para von Fabriczy, se trata de la Partida de Alfonso (para la guerra, es de entender) y, en el relieve de enfrente, la Fundación y establecimiento de su poder en el Reino<sup>359</sup>, en un sentido muy similar, Pane, dice que se trata de la Partida y el Retorno<sup>360</sup> de Alfonso (para y de la guerra suponemos) e igualmente se decantan Filangieri<sup>361</sup> y De Fusco<sup>362</sup>. Bertaux<sup>363</sup> dice que, en ambos casos, es Alfonso el protagonista, sin concretar más. Pontieri, opina que se trata, en ambos relieves, de Ferrante<sup>364</sup>, al igual que Ametller<sup>365</sup>. Para terminar con las interpretaciones, decir que tanto Kruft y Malmanger como Hersey<sup>366</sup>, más modernamente, coinciden con la opinión de quien suscribe: el protagonista del relieve de la derecha, entrando desde el exterior, es Alfonso, en la conquista de Nápoles y que el relieve de la izquierda, enfrente, tiene por actor principal a Ferrante.

### 5.1.3.- El relieve lateral izquierdo (entrando desde el exterior) (Ilust. 5.5. bis)

Este segundo relieve que “parece como si se hubiese hecho en competición entre su autor y el del relieve de enfrente”<sup>367</sup>, muestra una escena muy similar: se desarrolla también dentro de una sala palaciega, cuya decoración muestra motivos más acentuadamente renacentistas (faltan las columnillas, por ejemplo) empezando por la banda superior que lo enmarca, que, además de mostrar los cuatro emblemas del Magnánimo, está completamente cubierta de figuras de putti o amorini, de un relieve finísimo<sup>368</sup>, como, asimismo, los

---

<sup>359</sup> Von Fabriczy, op. cit. p. 136.

<sup>360</sup> Pane, R., op. cit., p. 176.

<sup>361</sup> Filangieri, op. cit. (1932), p. 137.

<sup>362</sup> De Fusco, R., *El Quattrocento en Italia*, pp. 328 y 333, Ed. Itsmo, Madrid, 1999.

<sup>363</sup> Bertaux, op. cit. pp. 38-39.

<sup>364</sup> Pontieri, E., op. cit., p. 48: su glorificación como heredero del trono de Nápoles.

<sup>365</sup> Ametller y Viñas, J., op. cit., p. 493.

<sup>366</sup> Hersey, op. cit., pp. 37-39; Kruft y Malmanger, op. cit., pp. 244-45.

<sup>367</sup> Bertaux, op. cit., p. 39.

<sup>368</sup> “de gusto donatelliano”, según Pane, op. cit., p. 176.

encarpes que enmarcan el arco de la puerta central, o los bustos y putti que aparecen decorando las falsas ventanas o las puertas laterales.

En este relieve los protagonistas son muchachos muy jóvenes: la figura central es, indudablemente, Ferrante (sin casco y con una diadema de flores<sup>369</sup>), aparece jovencísimo, pero en edad de tomar las armas, por lo que coincidiría con la fecha en que se realizó el relieve (entre 1452 y 1457, y con la del hecho de armas que creemos pretende representar). Igualmente, sus acompañantes del primer término son un grupo de jóvenes, que lucen armaduras de parada, muy decoradas, parece una galería de retratos de los nobles acompañantes del heredero del trono (Ilust. Num. 10.5).

Excepciones en esta sobreabundancia juvenil son: el personaje del extremo de la izquierda, que vuelve la cabeza hacia afuera del relieve, como si quisiera ver lo que hay más allá de la entrada del arco, y que, por el emblema que muestra en mitad del pecho (el Sital Peligroso) es obviamente el Magnánimo (Ilust. Num. 11.5). Los otros personajes de una cierta edad están realizados en relieves menos altos, a la trasera de los principales, como el caballero mayor detrás y a la derecha de Ferrante (izquierda del espectador), o el personaje de rasgos negroides, al otro lado, que tanto ha llamado la atención de varios de los autores que han escrito sobre esta temática<sup>370</sup> (Ilust. Num. 10.5 arriba), aunque, desde el punto de vista de su identificación, no hemos podido encontrar ningún dato que apunte a quién podría ser.

La actitud del grupo, en general, es mucho menos agresiva y marcial que la del grupo de enfrente, y tampoco hay una panoplia tan amplia de armas a disposición de los reunidos: observamos un total de cinco lanzas, y la única espada en presencia (que parece estar en la mano del caballero a la derecha de Ferrante) tiene la punta mirando al suelo. Solamente Ferrante y el joven de su

---

<sup>369</sup> Es de resaltar que el personaje que está a su izquierda (derecha del espectador), suficientemente joven para ser su escudero, parece que le lleva el casco, que también está decorado con una guirnalda de flores, o de laurel, es difícil decirlo.

<sup>370</sup> Von Fabriczy, op. cit., p. 136, Bertaux, op. cit., p. 39, por ejemplo.

derecha tienen un mínimo ademán agresivo, porque apoyan la mano en la daga, mientras todos los demás no parecen, ni por su actitud, ni por el gesto de sus rostros, mostrar ningún tipo de belicosidad.

Todas estas características nos reafirman nuestra opinión de que este relieve relata algún momento de la vida de Ferrante del que fue espectador su padre, y que, siendo el heredero el protagonista, venía rodeado del grupo de nobles de su generación que formarían su séquito.

Sobre el hecho de armas al que se pueda referir, coincidimos con Kruft y Malmanger en que la escena debe referirse a la campaña contra Florencia que el Magnánimo encomendó a su hijo en 1453, y que tuvo poca importancia desde el punto de vista bélico<sup>371</sup>; si se trata de la partida de Ferrante, o de su retorno, no es posible deducirlo del relieve, aunque posiblemente se trate de este último, porque el Magnánimo "disfrazó su derrota lo mejor que pudo, recibiendo a su hijo como si se tratara del regreso de un héroe"<sup>372</sup>. Hersey interpreta la escena como la celebración de la designación de Ferrante como heredero<sup>373</sup>, pero, en tal caso, no sería precisa la exhibición de un grupo de hombres armados y revestidos de armadura, aunque su actitud sea relajada, como claramente podemos ver en el relieve.

Un detalle interesante que no debemos pasar por alto, se refiere a los dos escudos, con decoración historiada, que aparecen en el lado izquierdo del relieve: uno de ellos lo mantiene de pie el Magnánimo, y, el otro, el joven personaje a la derecha de Ferrante, que parece ser también su escudero (al igual que el que está a su izquierda y le tiene el yelmo, éste, a su derecha, le sostiene el escudo). Nos referimos a ambos escudos porque parece que quieren identificar claramente a sus propietarios: el del rey muestra, oblicuamente, las

---

<sup>371</sup> "Breve expedición", la denomina Bertaux, op. cit. p., 61, reseñada por Fazio y Panormita para "complacer al rey". El retorno a Nápoles tuvo lugar a finales de 1454, y se concluyó la paz el 26 de enero de 1455. Véase información sobre los motivos de este enfrentamiento con Florencia y su final en Ryder, op. cit. pp. 353-359.

<sup>372</sup> Ryder, op. cit. p. 358.

<sup>373</sup> Hersey, op. cit. p. 38.

armas de Aragón (los palos), rodeados de una corona de laurel, que sujeta una Victoria alada visible en su parte baja mientras un *putto* alado, que sobrevuela el emblema aragonés, sostiene una filacteria, que, en la actualidad, no es posible leer. Igualmente, el personaje que está a su lado, que presumimos es uno de los escuderos de Ferrante y porta una armadura muy decorada, muestra un escudo donde se ve perfectamente la representación de Fortuna-Occasio, con su mechón de pelo al viento, del que surge un árbol muy parecido al que aparece en los esbozos de Pisanello<sup>374</sup> para un emblema, que tiene el lema "Guarden les forces" (Ilustrac. 12.5). Ello nos hace pensar que tales esbozos los hizo Pisanello por requerimiento del rey, con la idea de crear una divisa y un lema para su heredero<sup>375</sup>.

No deseamos entrar en una interpretación más amplia de esta cuestión, que se relaciona muy ligeramente con la finalidad de nuestra tesis, aunque sí nos gustaría dejar patente aquí la coincidencia de ideologías que, con el Marqués de Santillana, su compañero en la adolescencia, pudo tener Alfonso V. No olvidemos las reiteradas ocasiones en que el Marqués hace alusión a la Fortuna en sus obras; sobre todo en la Comedieta de Ponza, que escribió tras la derrota y subsiguiente aprisionamiento de Alfonso y todo su séquito de notables, incluidos sus hermanos. De este tema nos ocuparemos en el epígrafe correspondiente.

#### 5.1.4.- Los motivos decorativos y los edículos vacíos

Al referirnos a la morfología de esta zona interna, nos hemos referido tanto a los edículos vacíos, cuya finalidad es clara: deberían albergar algún tipo de figura significativa, y que, al ser tan parecidos a los que se hallan en el ático de las Virtudes, es obvio que se trataba de alguna las otras "Virtudes" que aparecen relacionadas en las crónicas del desfile triunfal. En el epígrafe que

---

<sup>374</sup> Pisanello, Codex Vallardi, 2306 v., 2538 r., 2539 y 2540.

<sup>375</sup> Aunque, posteriormente, Ferrante eligió otros diferentes, que son los que aparecen en los manuscritos de ls que fue comitente: montaña de diamantes, visón blanco, etc....

dediquemos a esta parte del Arco, intentaremos hacer una interpretación comprensiva de esta temática.

Finalmente, también es preciso poner de manifiesto que la decoración que separa cada segmento de esta zona es riquísima y llena de motivos que precisan interpretación. De arriba hacia abajo:

Desde la línea de imposta:

- una cornisa que separa los edículos vacíos del casetonado;
- a continuación los edículos vacíos;
- a continuación una banda decorada a base de temáticas mitológicas marinas;
- a continuación los relieves, enmarcados, a su vez,
  - o por arriba, el de la derecha simple decoración vegetal de marco,
  - o mientras que el de la izquierda muestra, por arriba, una gran cantidad de *putti* bailando, moviéndose, corriendo o jugando, entre los cuatro emblemas del Magnánimo;
- la línea de separación por debajo es una guirnalda, a la derecha de laurel, y a la izquierda de roble;
- bajo esta guirnalda, *putti* con festones, en cuyos lunetos, a la izquierda, mascarones, y
- a la derecha, escenas mitológicas marinas.
- Finalmente, una moldura apoyada en una banda corrida de sillares con forma de almohadillado rehundido (Ilust. Num. 7.5).

Como se puede ver, toda esta serie de marcos diferentes tiene una gran complicación. Estudiaremos todas estas decoraciones y sus motivos en un capítulo específico, donde intentaremos, si es posible, relacionar cada uno de los motivos con el conjunto.



## 6.- ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE LOS ELEMENTOS DECORATIVOS DEL ARCO

### 6.1.- Las imágenes utilizadas en el Arco como elementos decorativos y su motivación

Exceptuando las escenas a las que se atribuyó una mayor significación, y que ya hemos estudiado: el desfile triunfal, que ocupa el lugar de honor, y las dos escenas de los laterales internos del Arco, cuya disposición plástica las hace más fáciles de percibir e interpretar, se puede estudiar el resto de la decoración del ingreso del Castelnuovo como un conjunto de elementos decorativos a los que resulta prácticamente imposible analizar separadamente uno por uno, ni enfocar su estudio simplemente a partir de su ubicación en cada una de las partes del Arco, porque los que pertenecen a cada grupo semántico se encuentran dispersos en distintos lugares del mismo (posiblemente, porque se deben a diferentes artistas y formaban parte de los diseños propios de cada taller): debiendo ser estudiados en grupo por ser sus puntos de referencia idénticos.

Hemos de considerar también esta gran profusión de motivos, aparentemente decorativos y, por tanto, teóricamente sin significado específico<sup>376</sup>, que habrá que analizar para discernir en qué medida intentaban simplemente cubrir espacios vacíos, con una especie de *horror vacui* muy típico de la Edad Media<sup>377</sup>, o bien si tales decoraciones, además de servir para encajar la

---

<sup>376</sup> Tanto Kruft y Malmanger opinan que, aunque parecen ser simples motivos decorativos, “se les puede adscribir a un planteamiento iconográfico relacionado con un horizonte general, aunque no se les pueda relacionar con una significación específica”, op. cit., p. 250; en el mismo sentido, Driscoll: “una iconografía muy poco concreta y definida, aunque surja de los sarcófagos clásicos y otros monumentos sepulcrales”, op. cit. p. 92. Igualmente, Causa: “...una micrografía descriptiva, aunque siempre subordinada a una manifiesta intención decorativa....”, op. cit. p. 4.

<sup>377</sup> Consideramos interesante aludir aquí a Müller Profumo, que, aunque refiriéndose a los grutescos, habla del “tejido multiforme de morfemas derivados de los grutescos, donde permanecen algunas reminiscencias iconográficas de la Edad Media, sobre todo, el *horror*

disposición de las diferentes escenas (es decir, para organizar la composición o *mise en scène* de cada una de las representaciones), pudieron también tener una significación concreta, de acuerdo con la mentalidad de la época, o en relación con el sabor *a l'antica* que se quería patentemente atribuir al monumento, siguiendo la tendencia del humanismo epigráfico y arqueológico, el que más influyó sobre los artistas, de acuerdo con André Chastel<sup>378</sup>, tema al que hemos aludido en nuestro Capítulo 3.

Analizaremos, por tanto, las imágenes que aparecen en el Arco, agrupándolas por temáticas, e intentando relacionar éstas, tanto con los lugares donde se encuentran representadas, como con las ideas de artistas y comitentes del momento sobre cada asunto, e incluso con las posibles “modas” y “modos” que se fueron implantando también por la gran influencia de los artistas punteros que, desde principios del Quattrocento, fueron marcando las pautas iconográficas por las que discurrirían las obras coetáneas o posteriores: hay que tener en cuenta que estamos refiriéndonos a una de las primeras obras en que se utilizaron, consistente y reiteradamente, y de forma casi exclusiva, los motivos (decorativos o no) procedentes de los monumentos clásicos y que la iconografía decorativa que los artistas iban creando mientras trabajaban<sup>379</sup>, en aquellos momentos prácticamente iniciales, fue la que sirvió de referente a todo el movimiento renacentista posterior.

---

*vacui* de las paredes españolas... El sentido de lo monstruoso gótico se desliza en los monstruos grotescos y establece un desarrollo sin solución de continuidad...”; véase Müller Profumo, L., op. cit. p. 168, Nota 37.

<sup>378</sup> Chastel, A., op. cit. p. 66.

<sup>379</sup> Hersey, refiriéndose a un escrito anónimo dirigido a Francesco Maria Visconti, afirma que “Ello apoya nuestra opinión de que el énfasis, en principio, se apoyaba en la arquitectura, mientras que el papel de los escultores estaba encaminado, primordialmente, a producir ornamento a l'antica”. Hersey, G.L., op. cit., p. 35.

## 6.2.- Análisis de los diferentes motivos decorativos, agrupados por temáticas

### 6.2.1.- Los motivos vegetales:

En el Arco de ingreso del Castelnuovo aparecen motivos vegetales en los siguientes lugares:

- en los pedestales sobre los que se apoya, decorados a base de Palmetas y Hojas de Palma; en concreto, toda la banda superior de la zona frontal, a ambos lados, muestra motivos vegetales de distintos tipos, pero, fundamentalmente, palmetas (Ilust. 1.6); igualmente, la banda inferior, de mayor extensión porque se alarga bajo los relieves historiados del interior del arco, tiene, como tema general, en el pedestal derecho, festones de flores y frutas sostenidos por *putti*, aunque la temática de sus lunetos sea muy variada (Ilust. 2.6 y 4.6). También, en el pedestal izquierdo, la parte frontal muestra decoración a base de dos mascarones y una cabeza infantil flanqueada por dos delfines, que surgen, los tres, de dos rosetas unidas por un finísimo filete o cinta<sup>380</sup> que brota de los ejes de simetría vegetales que les sirven de separación (se trata de especies vegetales totalmente inventadas y desconocidas en la realidad), mientras que la parte lateral, que corresponde con el medallón o clipeo, muestra una figura infantil con la parte inferior vegetal (grutesco) y una figura vegetal similar a los ejes de simetría mencionados, junto a la esquina. La parte de este friso que corresponde con el relieve lateral izquierdo también muestra decoración de festones igualmente sostenidos por *putti* (Ilust. 3.6), el contenido de cuyos lunetos estudiaremos igualmente más adelante.

---

<sup>380</sup> Se trata de un elemento decorativo que fue utilizado por los artistas renacentistas profusa y constantemente .

- Como motivo específico, es preciso aludir a la solitaria palmeta que sirven de pendant a la cornucopia de los relieves internos en los resaltes de los edículos, a la altura de la inscripción superior (Ilust. 5.6). Igualmente hay que mencionar las palmetas modificadas a los lados de las dobles volutas que sirven de marco al Escudo de los Cuatro Palos en el friso superior de la cabalgata triunfal, a ambos lados del carro de Alfonso (Ilust. 6.6).
- los estribos en que se apoyan los dos arcos, tanto el superior como el inferior, decorados con lesenas *a candelieri*, con decoración vegetal en torno a un eje de simetría, (Ilust. 7.6a,b,c)
- los dos gruesos bocelos que separan las bandas de que están compuestos los pedestales. El de la izquierda, completamente cubierto de decoración de hojas de laurel, y, el de la derecha, con hojas y bellotas de roble.
- El remate inferior del friso que adorna la parte superior de la cabalgata triunfal, está adornado por una franja de hojas de laurel, muy parecido al anterior, pero en un relieve más bajo aún, sin resalte de ninguna clase (Ilust. 8.6)
- Igualmente, el friso abocelado de hojas de laurel que decora el tímpano que corona el Arco, enmarcado por dos filetes lisos, a ambos lados, sobre los dos dioses-río: de las mismas características que el bocel del pedestal izquierdo, aunque con un relieve bastante más bajo.
- los intradoses de los dos arcos, decorados, el primero por una retícula a base de octógonos<sup>381</sup>, y el segundo, a base de cuadrados, en el interior de cada uno de los cuales se han representado querubines, cabezas

---

<sup>381</sup> Como se ha dicho en otro lugar, 60 en total, según Rolfs. Vease Rolfs, W. op. cit. p. 155.

infantiles o de hombres barbados, incluso de monjes, o humanistas, y, como caso único, la cabeza de un grifo en el arco superior, aunque la mayoría de las figuras enmarcadas en los octógonos y los cuadrados son flores de muy diversos tipos, muchas de ellas inexistentes, simples creaciones de la mente de cada artista, en suma, decoración vegetal, en más de un cincuenta por ciento de las representaciones, por lo que la incluimos en este apartado (Ilust. 9.6).

- Entre las guirnaldas de laurel, las laureas que enmarcan algunas de las representaciones: el Escudo de los Cuatro Palos al lado derecho del friso sobre el desfile triunfal, y el emblema, casi borrado, del libro que se encuentra en el resalte derecho, en el arquitrabe sobre dicho edículo (Ilust. 4.2. bis), e, igualmente, y enmarcando al medallón o clípeo con la (posible) imagen de un emperador romano que se encuentra en la banda superior del pedestal izquierdo, en la zona interna, ya entrando hacia el portal, que estudiaremos en otro epígrafe.

#### 6.2.1.1. Palmetas (Anthemion) y Hojas de Palma

Uno de los motivos vegetales más antiguos utilizados en decoración. Alois Riegl considera a la palmeta como una derivación o evolución del loto (combinación del capullo del loto y de la representación de su fruto) creación de los primeros tiempos del Egipto faraónico, que, a través de Asiria, Persia y Creta, desembocará, finalmente, en la Grecia pre-clásica<sup>382</sup>, y que, duplicada simétricamente, formará la roseta<sup>383</sup>, también muy utilizada en la decoración tanto por sus creadores egipcios, como por las sociedades de su entorno que ya

---

<sup>382</sup> Véase Riegl, A., *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, Georg Siemens Verlag, 1893. En el mismo sentido, pero centrándose sobre esta evolución en el Oriente Próximo, que desembocará en el arte griego inicial, véase Kantor, H.J., *Plant Ornament its Origin and Development in the Ancient Near East*, Tesis para el Grado de Doctor, presentada en el Departamento de Lenguas y Literatura Orientales de la Universidad de Chicago, marzo, 1945.

<sup>383</sup> Riegl, A., op. cit., pp. 52-53 y 62.

hemos mencionado, al igual que en la Grecia y Roma clásicas y, por ende, en el Renacimiento.

Sobre la significación de la palmeta en sus orígenes, es necesario aludir, en primer lugar, al trabajo de Goodyear<sup>384</sup>, que recoge Riegl en su obra mencionada<sup>385</sup>, en relación con la significación básica del loto como representación del sol, de donde la utilización constante de esta planta y sus flores en una sociedad que rendía culto al astro rey. Esta constante utilización condujo, en primer lugar, a un cambio de forma, que se hizo cada vez más sofisticada y abstracta, precisamente por esta reiteración, y finalmente, a la pérdida de su simbolismo y su mera utilización como elemento ornamental, cuando ya había evolucionado hacia la palmeta que conocemos, es decir, la que utilizaron profusamente griegos, etruscos y romanos.

De hecho, Helene J. Kantor, plantea que "...se ha dedicado una gran cantidad de atención a los motivos vegetales como símbolos (incluso de forma exagerada), y, en parte, por nuestra convicción de que los motivos vegetales formales, que son parte de la continuidad que estamos estudiando, son primaria y originalmente motivos decorativos, no símbolos. Aunque en diferentes lugares y épocas puedan haber asumido algún tipo de significado simbólico, se mantienen, en esencia, como diseños..."<sup>386</sup>. La utilización de las palmetas y hojas de palma que aparecen en los pedestales (y en otros lugares) del Arco de Alfonso el Magnánimo, que veremos a continuación, podría verse en este caso, o no. Intentaremos discernir esta posibilidad.

Esta profusa utilización, se centró, en la Grecia clásica, en la multiplicidad de cerámicas que han llegado hasta nosotros, y que muestran palmetas y medias palmetas, en formato libre o encerradas en marcos, éstos abiertos o semiabiertos, afrontadas o sobrepuestas, dispuestas en sentido vertical u

---

<sup>384</sup> Goodyear, W.G., *Grammar of the lotus, A New History of Classic Ornament as a Development of Sun Worship*, Sampson Low, Marston & Co. Ltd., Londres, 1891.

<sup>385</sup> Riegl, A., op. cit., p xi.

<sup>386</sup> Kantor, H.J., op. cit. p. 21.

oblícuo, o bien combinadas con otros motivos vegetales, como el acanto o el loto. También fueron utilizadas para la decoración de los frisos y del collarino de capiteles jónicos (el ejemplo más clamorosamente conocido, es el del Erecteion de Atenas), así como en el pináculo de las estelas funerarias y también dando forma a acróteras y antefijas.

Por otra parte, desde los orígenes de Roma (incluyendo su estrecha relación con sus predecesores y contemporáneos etruscos) también se venían utilizando palmetas en similares ubicaciones, aunque se puede observar, igualmente, que, ya desde la época de Augusto y, debido a su preferencia por el simbolismo vegetal, cuya muestra más conspicua es el Ara Pacis<sup>387</sup>, se utilizó este motivo con redoblada insistencia, allá donde se pudiera situar en un marco o una cornisa, o en cualquier tipo de obra, arquitectónica o no, e independientemente de sistema de realización (pintura, escultura, etc...), en solitario o en combinación con la hoja de acanto.

En cuanto a las formas asumidas por este motivo vegetal, fueron muy variadas: desde la palmeta plana de cinco o siete pétalos, hasta las más complicadas de once o más; desde las que tienen los pétalos ondulados y finalizados en punta, desde un punto de vista lateral (como el tipo denominado de “madreselva” por los escritores de lengua inglesa), hasta la que se aproxima, por su formato, a la hoja de acanto, formando una combinación de ambas; desde la que surge de un cáliz, a la que incrusta su peciolo en dos volutas afrontadas. La casuística en este aspecto es infinita y abarca a cualquier formato, original o combinado con otro ornamento, que hayan podido adoptar los artistas en todas las épocas (Ilust. num. 10.6 y 10.6 bis).

Una de estas formas es la de la hoja de la palma o palmera, que se asemeja a la palmeta y adopta también muchas de sus formas y ubicaciones, y que no deriva del loto originario, sino más bien de la observación directa del árbol que representa. En este sentido, es también oportuno referirse al tipo de hoja de

---

<sup>387</sup> Caneva, G., *Il codice botanico di Augusto. Roma – Ara Pacis*. Gangemi Editore, Roma, 2010.

palma, o palmeta, modificado, que aparenta tener granos o pepitas en su interior (Ilust. 6.6, 10.6 y 10.6 bis), o incluso donde aparece henchida y rota la piel de sus “hojas” (que, en realidad, parecen vainas), por la cantidad de “grano” que alberga.

Algún autor se ha referido a este motivo vegetal como inspirado en el algarrobo y sus frutos<sup>388</sup>: se trata de una especulación que puede tener cierta base porque las “hojas” de esta palmeta, en las que se puede apreciar perfectamente los abultamientos de las “judías” o “pepitas”, tienen una gran similitud con las algarrobas comestibles que conocemos. Tenemos que resaltar este tipo de palmeta, porque aparece, como ya hemos mencionado, a ambos lados del Escudo de los Cuatro Palos, en el friso sobre el desfile triunfal del Arco del Castelnuovo: la que se encuentra a la izquierda del carro triunfal, tiene un formato más parecido al denominado de “madreselva”, mientras que las “hojas” de la que se halla al lado derecho son muy similares a las vainas del algarrobo (Ilust. 5.6, 10.6 y 10.6 bis). Nos referiremos, en epígrafe posterior, a estas palmetas que “enmarcan” el Escudo del Reino de Aragón porque, como se verá, forman parte de un novedoso desarrollo del modillón romano tradicional, al que no deseamos aludir en el presente momento porque distorsionaría la temática de la que nos estamos ocupando.

Una variante de la palmeta con sus “hojas” (o vainas) reventando de fruto, será luego reproducida en las obras Mendoza, que estudiaremos en su momento (ilust. 11.6 y 11.6 bis).

También es preciso aludir, en relación con estas palmetas modificadas, a la que se asemeja al adorno de popa de las naves romanas, o *aplustre*<sup>389</sup>, utilizada con

---

<sup>388</sup> Radel, L.P., en su obra dedicada a catalogar el efímero Museo Napoleón, alude a este tipo de palmetas con fruto como representaciones de la planta *Ceratonia siliqua*, es decir, el algarrobo. Véase *Les Monumens (sic) Antiques du Musée Napoléon*, del autor mencionado, T. IV, París, 1806.

<sup>389</sup> Sauron, G.: este autor se refiere a tal ornamento como “navire végétalisé » (Véase “Le message symbolique des rinceaux de l’Ara Pacis Augustae”, en *Comptes-rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, año 126, num. 1, p. 95, París, 1982), y opina



mucha frecuencia, tanto en Roma, desde la época de Augusto, como en el Renacimiento, y que, específicamente, constituye un ornamento que tiene forma de rolo, con una roseta en su interior, que se despliega hasta terminar en esta semipalmeta que, en ocasiones, también muestra granos o semillas en su interior (Ilust. 12.6).

En cuanto a su significación, no hemos de olvidar que la palma de la victoria, que fue profusamente usada en época romana como símbolo en todas las celebraciones triunfales<sup>390</sup>, también se convirtió en símbolo de la victoria de la fe (y del espíritu sobre la materia) en la época cristiana originaria, y, posteriormente, durante toda la Edad Media. Uno de los ejemplos más característicos de este tipo es el que aparece en el trono del conocidísimo San Pedro de Arnolfo di Cambio que se encuentra en la nave lateral izquierda de la Basílica Vaticana. Se trata de una escultura en bronce<sup>391</sup> asentada sobre un trono de mármol. Pues bien, el trono sobre el que se aposenta la escultura está decorado, fundamentalmente, a base de palmetas<sup>392</sup>: una gran palmeta de once pétalos a cada lado del mismo, así como dos palmetas afrontadas por el peciolo, que decoran un escudo en su parte superior, también a cada lado. La significación de estas palmetas es claramente triunfal, a nuestro modo de ver, mostrando el triunfo de la iglesia y del Vicario de Cristo. Palmetas que no solamente decoran el trono sobre el que se asienta, sino también el halo que corona su cabeza, cuya decoración se halla igualmente formada por éstas (Ilust. 13.6 y 13.6 bis). Respecto a su datación, y después de un debate que le

---

que alude a la batalla de Actium, como acontecimiento final de la edad de hierro, después de la cual llega la Edad de Oro de Augusto (véase igualmente *Quis Deum? L'Expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, pp. 518, 522, École Française de Rome, 1994).

<sup>390</sup> Holliday, P.J., *The Origins of Roman Historical Commemoration in the Visual Arts*, p. 28, California State University, Long Beach (CA), 2002. Véase también, Sauron, G., "Discours symbolique et formes décoratives à Rome à l'époque augustéenne : problèmes de méthode", en *Mélanges de l'École Française de Rome, Antiquité*, T. 94, nº 2, pp. 699-713.

<sup>391</sup> Tan conocida y reverenciada que tiene su pie derecho prácticamente borrado por recibir, desde la época de su creación, los homenajes de los peregrinos.

<sup>392</sup> Suponemos que a imitación del trono de Zeus cuya mitad inferior se encuentra en el Museo Nazionale de Nápoles, y que figura en uno de los dibujos del Codex Escorialensis, con el que tiene un enorme parecido (Ilust. 13.6 bis).

asignaba una factura del siglo V d.C., se realizaron estudios, a finales de los años ochenta, de la tierra de fusión residual extraída del interior de la escultura, que, con el método de la termoluminiscencia, estableció que el año en que se había fundido el bronce debía ubicarse entre el 1265 y el 1379<sup>393</sup>.

Nos interesa traer aquí este tema, no solamente por el muy plausible significado triunfal de las palmetas de la decoración de esta importante obra escultórica, sino también por su cercanía con la época de Alfonso el Magnánimo, y, por ende, por la mayor y más estrecha relación de los significantes que podamos atribuir a estas obras y también, por otra parte, por la posibilidad de que se hayan tomado estos motivos vegetales como modelo por los artistas que realizaron el Arco.

Hemos dejado esta cuestión del significado triunfal de la palmeta o palma para comentarla en último lugar porque, a nuestro entender, es precisamente esta significación la que quería adoptar Alfonso (aconsejado por sus eruditos, o por los artistas que debían realizar el arco, quizá, o, posiblemente, *motu proprio*, aunque, quizá, por todas esas razones a la vez): Alfonso tenía claro que había ganado una guerra contra su oponente angevino<sup>394</sup>, y, por ello, merecía que se le aplicasen todos los simbolismos del vencedor<sup>395</sup>, siendo uno de ellos (y posiblemente el más conocido en general, junto con el propio arco de triunfo) la palma de la victoria.

---

<sup>393</sup> Arnolfo di Cambio realizó la mayor parte de sus obras en Roma entre 1285 y 1296. Véase Tomei, A., *Arnolfo di Cambio*, Giunti Editore, Firenze-Milano, 2006. Sobre el estudio técnico mencionado, véase Angelucci, S., "Primi Risultati di indagini tecnico-scientifiche sul San Pietro in bronzo della basilica Vaticana", *Arte Medievale*, II Serie, IV (1990), pp. 51-58.

<sup>394</sup> Este planteamiento queda muy claro en el epitafio (que pudo haber sido redactado por él o por su hijo y heredero) de su tumba en San Domenico Maggiore, de Nápoles, donde estuvo enterrado hasta 1671, fecha en que sus restos fueron trasladados a Poblet. Dicho epitafio reza como sigue: ALFONSUS I ARAGONUM REX REGIBUS IMPERANS ET BELLORUM VICTOR. OBIIT 1458. Véase Mateu Ibars, J. "Iconografía Real de Aragón en San Domenico Maggiore de Nápoles", *Boletín R.A.B.L.B.* XXIX (1961-1962), pp. 229-238.

<sup>395</sup> aunque, como ya hemos dicho, se presentó ante el público napolitano no como vencedor sino como benefactor, como reza una de las medallas que le diseñó Pisanello: "*Triumphator et Pacificus*".

Creemos que es éste el fundamento de que una parte importante de los pedestales del arco estén cubiertos de palmetas de distintas clases, y, por ello también, muchas de ellas aparecen como engrosadas y henchidas de grano, como ya hemos visto, asumiendo la idea de que el reinado de la nueva dinastía sería fructífero, beneficioso, productivo y fértil, y asimilándose, al tiempo, a la época de Augusto, que ya hemos mencionado, cuyo friso inferior del Ara Pacis tiene la misma intencionalidad<sup>396</sup>, y del que derivan muchas de las palmetas representadas (Ilust. 1.6).

Finalmente, y para caracterizar las palmetas y las hojas de palma de los pedestales, decir que están compuestas de pétalos (las del pedestal derecho tienen once pétalos) o de "hojas" con aspecto de vaina, que ya hemos comentado, (las del pedestal izquierdo), en ambos casos recogidos por unas cintas plisadas (del estilo de las utilizadas para confeccionar las guirnaldas en Roma<sup>397</sup>), cuyos apéndices, a su vez, están insertos en dos volutas afrontadas. De estas volutas surgen, por un lado, dos prolongaciones, vástagos o brácteas de forma apical que sirven para enmarcar las palmetas y hojas de palma formando un marco no cerrado; y, por otro, se alargan en pedúnculos que forman nuevas volutas de las que surgen, bien otras palmetas u hojas de palma, bien las extrañas formas vegetales que hacen de ejes de simetría entre ellas (Ilust. 14.6, 16.6).

Es interesante poner de relieve que estos "ejes de simetría vegetalizados" han sido tomados como modelo desde la parte inferior de los ejes de simetría que separan los grifos en el friso del Templo de Antonino Pío y Faustina, también

---

<sup>396</sup> Al respecto, véase Sauron, "Le message symbolique...", op. cit., y, del mismo autor : "L'art ornemental, arme privilégiée du pouvoir augustéen", en *Ordine e sovversione nel mondo greco e romano. Atti del convegno internazionale*, Cividale del Friuli, 25-27 sett. 2008, (Giampaolo Urso, ed.) Pisa, Edizioni ETS, 2009, pp. 317-330, ed. electrónica. Igualmente, del mismo autor ; también "Discours symbolique...", op. cit. Véase igualmente, Sperti, L., "Il fregio vegetale dell'Ara Pacis", *Ara Pacis. Le fonti, i significati e la fortuna*, (In occasione della lezione e degli incontri con Eugenio La Rocca e Henner von Hesberg, 6-7 feb 2007), Quaderno del Centro studi Architettura, Civiltà e Tradizione del Classico, Università IUAV, di Venezia, 2007, entre otras muchas obras, artículos y comunicaciones sobre esta discutidísima temática.

<sup>397</sup> Que luego, en el Renacimiento, fueron utilizadísimas como motivo decorativo también. Nos referiremos a ello cuando nos ocupemos de los Mendoza.

modelo para el friso de grifos del arco superior del Castelnuovo. Dichos ejes de simetría tienen la forma de un plantel de acanto puesto al revés, que sirve de apoyo a un ánfora decorada (16.6). Junto a este formato, hemos puesto el eje de simetría más común que aparece en la profusa decoración vegetal del Ara Pacis, con la intención de aportar algún otro modelo clásico que hace resaltar aún más lo extraño de su formato. También hemos querido incluir algunas muestras de ejes de simetría contemporáneos (16.6 bis) como los del Filarete en las Puertas del Vaticano, así como un posible antecedente en la Silla de San Pedro, a la que nos hemos referido con anterioridad.

#### 6.2.1.2.- Guirnaldas, festones o encarpes, laureas

Ubicados mayoritariamente, aunque no exclusivamente, en la banda inferior de los pedestales:

- en la parte frontal del pedestal derecho (Ilust. 2.6), se alternan festones con jarras (ya hemos planteado en otro lugar la significación de éstas últimas).
- El motivo decorativo de los festones, sin embargo, aparece casi como decoración exclusiva en los laterales de las bandas inferiores de ambos pedestales: en el derecho, a base de *putti* que sujetan estos adornos, y que sirven de ejes de simetría entre los mismos. En el izquierdo, aparecen también festones separados por *putti*. En epígrafes a continuación analizaremos las iconografías de las escenas de los lunetos que forman estas guirnaldas (Ilust. 15.6 a y b).
- También se han representado encarpes sostenidos por *putti* en el arquitrabe del arco inferior, en el resalte bajo el edículo izquierdo (Ilust. 15.6 c y d), en cuyos lunetos también se pueden ver dos escenas que estudiaremos en el epígrafe correspondiente.

En lo referente a los festones objeto del presente epígrafe, parece necesario, en primer lugar, hacer una sucinta alusión a la significación que éstos tenían en sus modelos originales de la Roma clásica<sup>398</sup>: Robert Turcan, en un extenso artículo<sup>399</sup> sobre esta temática, en el que se ocupa de sus orígenes griegos, y sus derivaciones al mundo etrusco y romano, afirma que los adornos florales, o de flores y frutas (*encarpe, pancarpia*) se basan en una serie de conceptos relacionados e incluso interinfluenciados:

- por una parte, su utilización era funeraria: se coronaba de flores a los difuntos, tanto en las ceremonias de cremación o inhumación, como en las de aniversario (en este caso, a sus efigies en cera o piedra, siguiendo la tradición romana); de esta costumbre surgió, naturalmente, la práctica de decorar tanto las urnas cinerarias, como las estelas, cipos, sarcófagos, y toda la demás parafernalia relacionada con estos rituales, a base de flores y frutos que no se degradaran con el tiempo, representándolos en piedra. Es pertinente aludir, en este punto, al Arco de los Sergi de Pola, cuyo friso también tiene este tipo de decoración, que tiene carácter de monumento funerario<sup>400</sup>.

No es posible separar estos rituales de otro que se realizaba a continuación de la inhumación o cremación: el del banquete fúnebre. Aún hoy día se celebra, en algunos lugares, un festín el día del entierro, recuerdo del festín funerario en el que se suponía que el alma del difunto se sentaba entre el grupo de celebrantes y comía y bebía hasta quedar

---

<sup>398</sup> de donde, con casi completa seguridad, los habían tomado los artistas que trabajaron en el Arco, aunque su uso se remonta también a los etruscos y griegos, cuyos ceremoniales al respecto eran muy similares, como no podía ser otra forma en las sociedades mediterráneas que se desarrollaron en el milenio anterior a Cristo.

<sup>399</sup> Turcan, R., "Les guirlandes dans l'Antiquité classique", *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 14, 1971, pp. 92-146, Franz Joseph Dölger-Institut, Bonn (Alemania). En dicho extenso artículo figura, también una amplia bibliografía que abarca hasta 1971, momento de su publicación.

<sup>400</sup> Véase Traversari, G., op. cit. pp. 39-44, donde no solamente establece una cronología del Arco de Pola (entre el 10 y el 25 d.C.) a partir de las inscripciones del mismo, sino que también establece su carácter de monumento funerario erigido por la esposa y madre de los Sergi; igualmente, Turcan, R., op. cit., p. 128, y Nota 636. Respecto de la cronología de Pola, véase nuestro epígrafe 6.2.7.2.A.

satisfecha... escena base de muchas de las representaciones que se pueden ver en los sarcófagos de la Roma clásica. Como dice Cumont, "...la idea del banquete se combina aquí con la del reposo. La asociación de las dos nociones parecía completamente natural a los antiguos, con los convidados comiendo semireclinados en los lechos..."<sup>401</sup>. Tanto el mobiliario utilizado para estos festines, como los invitados a los mismos, se adornaban con guirnaldas y festones de distintos tipos, aunque, como veremos más adelante, la rosa era la flor más usada en estas ceremonias.

- Su utilización en los distintos cultos religiosos, como ornamento de los templos, altares, representaciones de los dioses (incluidos sus pedestales), y objetos de culto, al igual que en su papel, igualmente importante, de ofrenda sacra. También se adornaba con flores a las víctimas de los sacrificios (suovetaurilia). Igualmente, y dentro de este aspecto concreto, aparecían las guirnaldas en los cultos báquicos y dionisiacos, incluida su relación con el teatro (cuyo origen son las ceremonias de tales cultos).
- Como decoraciones triunfales y festivas (no hay que olvidar que el término festón viene de "fiesta" (siendo "guirnalda" un término muy posterior, que data de la Italia del siglo XV): como en los matrimonios, nacimientos, festivales agrarios, e incluso en los banquetes dionisiacos, cuyos participantes también se adornaban con coronas de flores, al igual que recibían ornamentación floral los recipientes que contenían vino (el símbolo de Dioniso).

En las representaciones triunfales se adornaban las puertas de la ciudad con guirnaldas, así como era obligado, para el general victorioso llevar la corona de laurel en la celebración de su triunfo<sup>402</sup>, al igual que su carro e, incluso, los caballos que tiraban de éste, se ornaban con guirnaldas de

---

<sup>401</sup> Cumont, F., op.cit., 1966, p. 371.

<sup>402</sup> Turcan, R., op. cit. p. 121-22.

la misma planta. Esta costumbre también existía en las celebraciones de la victoria en los juegos tanto en el circo como en el anfiteatro (coronación del auriga o el gladiador victorioso, del poeta o del actor teatral en los certámenes de su quehacer<sup>403</sup>).

- Finalmente, y aquí se cierra el círculo, para celebrar el triunfo sobre la muerte de las religiones mistéricas, que, en sus ceremonias fúnebres, lo relacionaban simbólicamente con el renacimiento anual de la vegetación<sup>404</sup>, con su connotación de la esperanza en la vida eterna, siendo el difunto heroizado por su *virtus*, es decir, alcanzando la inmortalidad de los dioses, y participando, con ellos, de sus banquetes.

En virtud de todas estas connotaciones, que, como podemos ver, se relacionaban e interinfluenciaban entre sí, es por lo que Robert Turcan alude al inevitable devenir de estos motivos, que se convirtieron en un ornamento banal (es decir, desprovisto de significación y usado "para todo"), como todos los símbolos que alcanzan un gran éxito.

Visto todo lo anterior, ¿podemos inferir que los autores del Arco del Castelnuovo conocían la connotación triunfal de las guiraldas y festones en la antigua Roma, y que utilizaron este ornamento precisamente en los pedestales sobre los que se apoya toda la obra, es decir, como fundamento de todo lo que se elevaría sobre ellos? ¿podemos inferir, asimismo, que los motivos

---

<sup>403</sup> No olvidemos el Triunfo de Nerón en Nápoles, al que ya hemos aludido, que celebraba su victoria en los Juegos Píticos.

<sup>404</sup> "Las guiraldas de flores y frutos no eran solo una ofrenda u homenaje periódico al difunto, sino también una forma de hacerle participar en la eclosión vital de la naturaleza, de la vida inagotable de la tierra". Turcan, R., op. cit., p. 129. En este sentido, es preciso citar también un artículo de Germaine Guillaume-Coirier, centrado específicamente en la preferencia de los romanos por las rosas para las ceremonias funerarias, por ser éstas las flores de mayo por antonomasia (es decir, las flores del mes en que se produce la eclosión de la vida en toda su intensidad). Véase Guillaume-Coirier, G., "De l'objet à l'ornement: couronnes et guirlandes de roses dans la sculpture funéraire d'époque romaine », *Journal des Savants*, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris, nº 1, 1998, pp. 3-54. Igualmente, Levi, D., "The Allegories of the Months in Classical Art", *Art Bulletin*, dic. 1941, pp. 260-61. En el mismo sentido, Cumont, F., op. cit., 1922, p. 53.

decorativos que aparecen con más profusión en los pedestales (la palmeta y los festones) están relacionados entre sí precisamente por este significado triunfal?

La respuesta a estos interrogantes no es fácil de discernir, sobre todo por la falta de documentación específica referida al Arco, del que solo tenemos justificaciones de pago a determinados artistas, pero ni uno solo de los contratos que, quizá, en caso de haber existido, nos hubieran podido dar pistas sobre las intenciones de su comitente. En cualquier caso, creemos que este análisis de tales ornamentos puede ser un clarísimo indicativo de la intencionalidad triunfal de su comitente.

Para caracterizar, desde el punto de vista de su ejecución, los festones representados en el Arco, es nuestra opinión que se trata de modelos adquiridos desde frentes de sarcófagos no especialmente bien ejecutados: parecen, más bien, productos de los talleres especializados en esta temática, que se realizaban prácticamente en serie y estaban a disposición del público semi-acabados, a falta de los últimos toques que encargase cada cliente individual<sup>405</sup> (Ilust. Num. 15.6 c y d).

Los festones que se hallan en el interior del Ara Pacis están exquisitamente labrados, y tienen poco, o muy poco, que ver con los que aparecen en el Arco del Castelnovo. Sin embargo, éstos sí tienen una gran cercanía con los sarcófagos que se elaboraban para el gran público, que contenían pocas flores, pero sí las frutas de las cuatro estaciones, para que fueran polivalentes y pudieran ser utilizados en cualquier momento<sup>406</sup>. En general, en este tipo de

---

<sup>405</sup> Respecto de los festones y guirnalda presentes en el Arco, es preciso aludir también a la amplia exposición que hace Rolfs sobre el tema, describiendo minuciosamente los mismos en su obra citada, pp. 71-4.

<sup>406</sup> Es sabido que se elaboraban los sarcófagos casi en su totalidad, a disposición del público, y a falta, en determinados modelos, de ejecutar el retrato del difunto, si es que éste o sus familiares, lo pedían, donde debía aparecer el retrato, normalmente dentro de un clípeo, para indicar que había sido heroizado, es decir, convertido en inmortal y en compañía de los dioses tras su muerte.



festón se representaban las hojas de acanto<sup>407</sup> con que se envolvían los extremos, de las que pendían, en primer lugar, unos racimos de uva, y, posteriormente, toda clase de frutos: peras, manzanas, granadas (éstas, en ocasiones, semiabiertas, dejando ver los granos en su interior<sup>408</sup>), membrillos, piñas, e, incluso, alguna avellana de tamaño muy superior al normal (Ilust. Num. 15.6a y b).

#### 6.2.1.3.- Los boteles de separación de las bandas

Dos gruesos boteles separan las bandas de que están compuestos los pedestales. El de la izquierda, completamente cubierto con decoración de hojas de laurel, y, el de la derecha, con hojas y bellotas de roble.

También en este caso, entendemos que estos motivos decorativos se refieren a la tradición romana de premiar con una corona a los ciudadanos que se hubiesen distinguido por sus proezas militares, cívicas, o de otro tipo<sup>409</sup>. El ciudadano romano premiado recibía una corona realizada con diferentes

---

<sup>407</sup> Aunque no es un tema relacionado con la presente tesis, creemos conveniente traer aquí el simbolismo del Acanto, utilizado profusamente en el Ara Pacis, por ejemplo, porque Augusto quería simbolizar la Edad de Oro que él personificaba, como la época apolínea, en el entendimiento de que el acanto era el símbolo de Apolo, frente a la hiedra y la vid, símbolos de Dioniso, en la conocida contraposición apolíneo-dionisiaco, sobre la que no nos extenderemos. Véase Sauron, G., op. cit., 1994.

<sup>408</sup> No hemos de olvidar que los granos de la granada tienen una connotación funeraria clarísima, por lo que eran utilizados, muy frecuentemente, por no decir siempre, en los festones que adornaban los sarcófagos. Ovidio, en su *Metamorfosis*, cuenta que, cuando Ceres se dirige a Júpiter para pedirle que Hades le devuelva a su hija, contesta el más poderoso de los dioses: “Proserpina volverá a ver el cielo, pero bajo una condición precisa: que no haya entrado alimento alguno en su boca durante su estancia en las regiones inferiores: esto han decretado las Parcas...”, pero la joven había roto el ayuno: cuando inocentemente paseaba por un jardín, había cogido una granada de una rama y extraído siete granos de su envoltura, degustando su jugo entre los labios... el único que la vio fue Ascalafo... (hijo de la ninfa Orfne y de Aqueronte) y lo contó...”, por eso, Proserpina le convirtió en búho, pájaro de mal agüero para los romanos. Véase Ovidio, *Metamorfosi*, vol. I, libri I-VIII, p. 215, citamos por la edición de Garzanti Editore, Milán, 1999.

<sup>409</sup> Véase Aulus Gellius, *The Attic Nights (Noctes Atticae)*, Vol. I, lib. 5, cap. 6, p. 295 y ss., trad. de W. Beloe, Impreso por P. Johnson en St. Paul's Church-Yard, Londres, 1745. Igualmente, Smith, W., *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, pp. 209-13, William Smith, LLD. William Wayte. G. E. Marindin. Albemarle Street, London. John Murray. 1890.

materiales: desde las meras y simples ramas de una planta, hasta el oro y las piedras preciosas. Es interesante, sin embargo, resaltar que las coronas que conferían mayores honores eran las más simples: las realizadas a base de ramas de laurel o de roble.

Tanto Aulo Gelio, como el Diccionario de W. Smith ofrecen un amplio listado y explicación sobre las diferentes clases de coronas: *obsidionalis*, *cívica*, *navalis* o *rostrata*, *muralis*, *castrensis*, *triumphalis*, *ovalis*, etc., etc.... De todas ellas, la realizada a base de hojas de laurel era la *corona triumphalis*, que portaba el general victorioso durante las ceremonias de su triunfo<sup>410</sup>, mientras que la confeccionada con hojas de roble era la *corona cívica*, la segunda en importancia dentro de los honores conferidos a los ciudadanos durante su servicio militar, que se entregaba al soldado que hubiese salvado la vida a un ciudadano romano en el fragor de la batalla, y que iba acompañada de la inscripción "*ob civem servatum*"<sup>411</sup>.

La concesión de esta *corona cívica* estaba determinada por rígidas condiciones, ya que no solo demandaba la salvación de la vida de un ciudadano romano, sino que también era preciso que, durante el hecho, el autor hubiese quitado la vida al enemigo agresor y mantenido la posesión del terreno donde la acción tuviese lugar. Por otra parte, el soldado que la poseyese tenía derecho a un lugar reservado junto al Senado en los espectáculos públicos; el Senado, al igual que su compañía (es decir, la parte del ejército a la que pertenecía), estaban obligados a levantarse cuando éste entraba; se hallaba exento de obligaciones públicas, al igual que su padre y su abuelo; y el ciudadano que le debía la vida tenía la obligación de prestarle la consideración debida al progenitor, y servirle como mandaba la costumbre que un hijo sirviese a su padre.

---

<sup>410</sup> Tema sobre el que nos hemos extendido en nuestro Epígrafe 3.4.1.

<sup>411</sup> Hay que tener en cuenta que ni siquiera el salvar la vida de un aliado, aunque fuese un rey, recibía esta suprema distinción, al no ser aquél ciudadano romano.

En los pedestales del Arco del Castelnuovo, como se ha dicho, el bocel de la derecha, que se halla inmediatamente debajo de la escena que hemos identificado como la llegada de Alfonso y sus partidarios a la sede del enemigo vencido, está completamente decorada con laureles entrelazados, por lo que hemos de inferir que se estaba utilizando la *corona triumphalis* en su propio y específico sentido: para honrar al general victorioso. Respecto de su antecedente (modelo) más inmediato, habría que pensar en la base de la Columna de Trajano, que muestra un formato muy similar. A este tipo de decoración pertenecen también, tanto el friso enmarcado que decora la parte alta del tímpano de los dioses-río, como la parte inferior del friso que recorre el paramento sobre el que se encuentra el desfile triunfal. La propia colocación de ambos en lugares tan relevantes, muestra, claramente, su significado de honrar el triunfador: Alfonso el Magnánimo, el comitente del Arco. Y, por otra parte, tener claro que quienes diseñaron estas decoraciones sabían exactamente lo que hacían; es decir, que conocían el diferente significado de los distintos vegetales que componían las guirnaldas.

Hay que considerar con idéntica significación las laureas (es decir, las coronas de laurel) que enmarcan diferentes motivos dentro del arco, y que ya hemos enumerado con anterioridad, tema sobre el que creemos que no hay mucho más que añadir.

En cuanto al bocel que separa la escena de la izquierda de su pedestal, la decoración es de hojas de roble formando guirnalda: se trata de la *corona cívica*, por lo que hemos de entender que, si la interpretación que hemos dado a esta escena es correcta, se trataría de ensalzar las virtudes de Ferrante, que es el protagonista de la misma, en la batalla. También aquí debemos referirnos a la Columna Trajana, como antecedente, en este caso, en la moldura inmediatamente anterior al pedestal de hojas de laurel sobre el que se apoya la columna (Ilust. 8.6).

#### 6.2.1.4.- La decoración vegetal, *a candelieri*, en las lesenas que decoran los estribos de los dos arcos

Nos encontramos aquí con un tema verdaderamente decorativo, al que podríamos considerar dentro del *horror vacui* del que ya hemos hablado. Desde el punto de vista del modelo a seguir, se podría encajar dentro de las pilastras decoradas a ambos lados de la entrada del Ara Pacis, a que venimos reiteradamente aludiendo, ya que los motivos son extremadamente similares, aunque en el original se trata de puros elementos vegetales en torno a un eje de simetría, mientras que en la versión que aparece en las lesenas del estribo del arco inferior aparecen unas pequeñas jarras, como ejes de los que surgen los motivos vegetales, en tanto que, en las del del arco superior, esta decoración se ha simplificado, con un simple eje de simetría muy poco elaborado al igual que la vegetación a los lados (Ilust. num. 7.6), es evidente que quienes estaban labrándolas no esperaban que fueran vistas muy claramente, al estar prácticamente a más de diez metros sobre el suelo. Es necesario añadir, igualmente, que también se hallaban así decoradas las pilastras en las aperturas de algunos de los arcos de triunfo romanos, por ejemplo, el de Benevento (en el que incluso en ambos bordes del intradós continúa la decoración vegetal *a candelieri* que adorna la pilastra), lo que necesariamente tenía que conocer Alfonso, también muestran este tipo de elemento decorativo (Ilust. 17.6).

Nuestra opinión, en este caso, es que aquí se trata estrictamente de un tema decorativo, sin connotación ulterior, que se limita una imitación decidida de la decoración de las pilastras que soportan los arcos de triunfo romanos a los que venimos aludiendo.

#### 6.2.1.5.- La decoración vegetal inserta en los casetones octogonales o cuadrados de los intradoses de los arcos

Ya nos hemos referido, en otros epígrafes, a estas decoraciones que provienen, sin duda, de las que adornan los intradoses de los arcos de triunfo romanos. Hay que hacer notar, no obstante, que, en aquéllos, los casetones son cuadrados, mientras que en el caso que nos ocupa se han realizado con dos formatos: la retícula en octógonos para el arco inferior y la que muestra cuadrados, a la romana, en el arco superior<sup>412</sup>.

Como se ha dicho, más de la mitad de los motivos decorativos insertos en los octógonos y cuadrados de ambos intradoses consiste en elementos florales (similares a los de los arcos romanos que, habitualmente, muestran rosetas de seis pétalos, aunque de diferentes formas). Hay que hacer notar, sin embargo, que, en el caso del Castelnuovo, los modelos de estos elementos florales parecen proceder de otros similares a los que adornan el Ara Pacis, ya que muchas de las rosetas contienen peciolos cubiertos de grano, lo que parece querer dar a entender la significación de fructífero y fecundo que se encuentra en ambos monumentos (Ilust. num. 17.6).

#### 6.2.1.6.- Otros motivos vegetales que no corresponden con plantas conocidas. Los Grutescos

Como primera cuestión, creemos necesario establecer qué entendemos por "grutesco", y, en caso, necesario, acotar el concepto, ya que hemos consultado artículos y libros sobre la materia pero prácticamente ninguno de ellos nos ha ofrecido una definición concreta del significado del término.

---

<sup>412</sup> En nuestro epígrafe 5.1.1. dábamos detalles del número y formato, siguiendo a Rolfs.

En general, los autores se ocupan de su etimología (citando a Vitrubio y a Cellini), o indican que es el propio Vitrubio quien los describe de forma bastante ajustada en el Libro VII de su *De Architectura*, o bien hacen como Chastel, que subtitula su obra, muy adecuadamente, "*Ensayo sobre el 'ornamento sin nombre'*"<sup>413</sup>: habla de los grutescos sin definirlos, simplemente describiéndolos, o enumerándolos<sup>414</sup>, o bien alude a las motivaciones psicológicas que podrían estar en su origen, por lo que, como es lógico, resulta luego difícil aplicar este término a determinadas creaciones artísticas concretas de las que hablaremos en adelante. Como dice Philippe Morel, "André Chastel ha ... extraído algunas ideas fundamentales: los grutescos serían como la antítesis de la representación; tienen la capacidad de hacer tangible la "cara oscura" y la efervescencia infinita de la naturaleza universal...."<sup>415</sup>.

Consideramos, sin embargo, interesante, reproducir aquí un párrafo del propio André Chastel, de donde podemos inferir la dificultad para su definición: "Se trata de una «categoría» ambigua y difusa, que no tiene equivalente entre los demás géneros, de una categoría que, por definición, se encuentra a caballo entre la decoración agradable, la representación de un mundo "irreal" y el puro divertimento, pero que encierra (así lo creo) una gran cantidad de enseñanzas escondidas sobre la forma de ser, los invariantes y los cambios de nuestra cultura. La adopción de este tipo de decoraciones fue el resultado de una reacción entusiasta, instintiva y un poco

---

<sup>413</sup> Chastel, A., *El grutesco*, Ediciones Akal, Madrid, 2000.

<sup>414</sup> Este es el caso, por ejemplo, de Müller Profumo quien, incluyendo algunos ejemplos de Pirro Ligorio en la Nota 3, hace una enumeración muy amplia de tales motivos: "...esfinges, arpías, grifos, monstruos marinos con cabezas de toros, carneros, leones, grifones, panteras, e incluso de las serpientes... centauros machos y hembras, sátiros de ambos sexos, mujeres con alas de mariposa (quizá Psique), sirenas foliáceas, mujeres asilvestradas, seres sexualmente indefinidos e incluso máscaras antropomorfas y zoomorfas, borlas, cintas, draperies, extrañas arquitecturas filiformes, imposibles cenefas, trofeos, escudos de amazonas, caballos alados...", aunque ella misma indica que "...su enumeración completa escaparía a cualquier inventario o taxonomía y provocaría una sensación de malestar...". Véase Müller Profumo, L., op. cit., p. 142, y Nota 3, en la misma página. Igualmente, Morel relaciona figuras humanas, animales, híbridas, antropomorfas, zoomorfas, tératomorfas y fitomorfas, así como objetos entre los que citamos "máscaras (de Gorgona, satíricas, ...), armas, arpas y otros instrumentos musicales, colgaduras, altares, bases y trípodes, ollas, lámparas de aceite, mobiliario diverso, guirnalda y bordes vegetales, cestos con vegetales, pequeños entablamentos (frisos o paneles rectangulares...) escenas historiadas y paisajes". Véase Morel, Ph., op. cit. pp. 48-9.

<sup>415</sup> Morel, Ph., *Les grotesques*, p. 9, Flammarion, Paris, 2001.

atolondrada, previa a cualquier forma de reflexión crítica. Los intentos de encontrarles una interpretación y de legitimarlas no se produjeron hasta mucho más avanzado el siglo, después de que el modelo se viera consagrado gracias a algunas realizaciones espectaculares, como las Logias de Rafael y Giovanni da Udine”<sup>416</sup>.

En esta misma línea, Müller Profumo aporta una serie de características de los grutescos:

- “La estructura de los grutescos se sitúa en el alineamiento y acercamiento aporético y absurdo de “unidades iconográficas” heterogéneas en el plano semántico y dimensional: la aporía y la repetitividad –en la secuencia y en la distribución simétrica- eliminan cualquier posibilidad de desarrollo narrativo: las imágenes escapan a cualquier organización espacial y temporal, se alinean en un mismo plano y su ámbito espacial nunca sobrepasa la superficie sobre la que se extienden...”
- El sagrado principio de la mimesis, de la imitación de la naturaleza, encuentra su excepción en los grutescos. No es de extrañar, por tanto, que los teóricos clásicos se opusieran a ellos,
- La relación con la antigua sabiduría egipcia aparece también... y se expresaba a través de imágenes de esfinges, centauros y seres híbridos que invaden el candelabro del Santo de Padua de Valerio Polidoro... Todos estos testimonios del siglo XVI contribuyen a explicar un repertorio decorativo que, derivado de la antigüedad, revela un fondo secreto al tiempo que explican las razones de su fortuna,
- ...el carácter “menor” de una decoración que parecía afianzarse en una repetición de motivos y, simultáneamente, en una capacidad combinatoria dejada a la libre invención de los artistas,
- El poema de Ovidio Las Metamorfosis nos proporciona una nueva confirmación de la relación existente entre grutescos y concepción de la naturaleza como

---

<sup>416</sup> Chastel, A, op. cit. p. 12.

eterno devenir. Los diversos tipos de “transmutación” que nos propone Ovidio pueden ser puestos en relación con las unidades iconográficas “grutescas” en las varias mutaciones del mundo antropomorfo al zoomorfo o fitomorfo, en las transformaciones de lo animado en inanimado y viceversa<sup>417</sup>.

Los párrafos que acabamos de reproducir nos explican muchos de los aspectos de la introducción del grutesco en el mundo renacentista, pero, sin embargo, no nos dan una definición concreta, y, por ende, nos resulta confuso considerar grutesco, por ejemplo, la decoración vegetal (limitándonos a la que aparece en el Arco del Castelnuovo, naturalmente) que se desarrolla en torno a un eje de simetría (*a candelieri*), o, incluso, a aquella que no se halla simétricamente dispuesta, sino que incluye, por ejemplo, el “follaje habitado” de la escultura antigua.

Respecto de esta cuestión que estamos suscitando, nos parece interesante igualmente traer a colación el artículo de G. Picard, en el que se refiere, reiteradamente, a “los grutescos propiamente dichos”<sup>418</sup>, al hablar de “figuras cuyo torso antropeo se posa sobre un cáliz vegetal invertido” o bien de “figuras humanas o vegetales, la parte baja de cuyo cuerpo está vegetalizada”. Si aceptamos esta definición como más apropiada, y acotada, para los grutescos, éstos no incluirían, por ejemplo, los vegetales que cubren “fustes de columnas, pilastras, arquivoltas, frisos, paneles, etc., presentando generalmente una composición *a candelieri*, esto es, partiendo de un eje o candelabro...”<sup>419</sup>, ni tampoco los mascarones que aparecen en la parte frontal del pedestal izquierdo del Arco, objeto de nuestra investigación.

---

<sup>417</sup> Müller Profumo, L., op. cit. pp. 146-49.

<sup>418</sup> Picard, G., “Les grotesques: un système décoratif typique de l’art césarien et néronien”, pp. 144 y 145, en *L’Art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, Table Ronde de Rome (10-11 mai 1979). Rome: École Française de Rome, 1981, pp. 143-149 (Publications de l’École Française de Rome, 55).

<sup>419</sup> Sebastián López, S., “Las fuentes inspiradoras de los grutescos del plateresco”, p. 230, *Príncipe de Viana*, año 27, num. 104-105, pp. 229-234, Institución Príncipe de Viana, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1966.



Como ejemplo de este tipo de decoración, sobre una pilastra, podemos poner la decoración de las lesenas sobre los estribos de los dos arcos que constituyen el arco triunfal de Alfonso el Magnánimo (Ilust. num. 6.6), de la que ya hemos hablado. Si no consideramos grutescos este tipo de decoraciones (aunque las debamos analizar como simple decoración vegetal en torno a un eje de simetría cuyo origen son los monumentos romanos, denominada *a candelieri*), deberíamos aplicar el término solamente a las formas humanas vegetalizadas de las que habla Picard, eliminando, de esta forma, la posible confusión que pudiera aparecer por una utilización excesivamente extensa del mismo.

Partiendo de lo que acabamos de decir, vamos a estudiar, en el Arco del Castelnuovo, los motivos vegetales decorativos diferentes de los que hemos visto en los párrafos anteriores: en el primer caso, están de los que sirven de ejes de simetría entre las distintas palmetas, por ejemplo, o para separar unos ornamentos de otros. Se trata de unas formaciones evidentemente vegetales, a las que no es posible identificar con ninguna planta conocida y que, asimismo, se basan en modelos clásicos.

Podemos trazar estos modelos hasta obras, bien de la antigua Roma (los restos que aún podemos contemplar), u otras contemporáneas del Arco: desde los del friso vegetal del *Ara Pacis*, de donde se vienen copiando como modelos prácticamente desde su creación, o bien los ejes de simetría que separan los grifos afrontados en el Templo de Antonino Pío y Faustina, así como de los mismos ejes, o similares, que aparecen en las placas decorativas del Panteón, todos ellos en la Roma clásica, o bien los existentes en la decoración del, ya mencionado, Trono de San Pedro del Vaticano, o de la versión reducida y modificada del friso de grifos del mencionado templo de Antonino Pío, que realizó Filarete en el casetón inferior derecho de las puertas del Vaticano ca. de 1435, e, incluso, del mismo autor, el adorno inferior de ambas puertas que se basa en una alternancia de variados motivos decorativos separados por unos ejes de simetría que aparecen también, como adornos, en el aludido Trono de San Pedro (Ilust. 13.6 y 13.6 bis).

También es preciso referirse a algunos de los primeros grutescos propiamente dichos (en el sentido que les asigna Picard) que aparecen en la escultura del Quattrocento: la figura que, en la banda inferior del pedestal izquierdo (resalte lateral) del Arco del Castelnuovo, semeja un *putto* que tiene dos serpientes en las manos, pero cuyo medio cuerpo inferior tiene forma vegetal, así como los tres mascarones que aparecen en el pedestal izquierdo, banda inferior (Ilust. num. 18.6 ), del Arco objeto de nuestra investigación. Respecto de estos seres humanos vegetalizados, es necesario hacer alusión a otras obras contemporáneas en las que aparecen también unos seres parecidos: desde el fresco de Mantegna en la capilla Ovetari de la iglesia de los *Eremitani* de Padua (1448—54): nos referimos a la escena en que está representado el “martirio y transporte del cuerpo de San Cristobal” (en ésta, una de las partes de la pintura que se mantiene aun visible, pese al destrozo sufrido en la última Guerra Mundial, es la casa que aparece en primer término, que muestra un friso pintado con figuras similares, aunque, en este caso, lo representado son hombres barbudos que, de la cintura hacia abajo, tienen forma vegetal, muy parecida a la del *putto* de las serpientes de nuestro relieve, obra realizada, recordamos, entre 1452 y 1458). Igualmente, entra dentro de esta categoría el hombre barbudo que constituye el mascarón derecho en la banda frontal inferior del pedestal izquierdo del Arco, cuya barba también aparece vegetalizada de forma muy similar (Ilust. Num. 19.6), o bien, volviendo a las Puertas del Filarete (1435), los centauros vegetalizados que aparecen adornando el casetón inferior izquierdo (Ilust. 18.6).

Que sepamos, estos grutescos, propiamente así denominados, de acuerdo con Picard, han podido tener, como modelo inicial, alguna o varias piezas escultóricas de la Roma clásica como, por ejemplo, las relacionadas por Bober y Rubinstein refiriéndose a tres fragmentos: dos existentes en el Vaticano y el tercero en la Antikensammlung de Berlín, o los que aparecen en dibujos del Renacimiento, que ambas autoras relacionan, en uno de los cuales aparece un Amorcillo vegetalizado escanciando una bebida para un grifo que tiene una de

las patas delanteras levantadas<sup>420</sup>, o bien en el *putto* que porta un cestillo de frutas que se halla en los Museos Vaticanos, con el número de inventario 2482, que incluimos en la Ilustración num. 18.6. Por supuesto, también han podido basarse en algún modelo dibujado, o algún/os fresco/s o escultura/s que pudiera verse al natural por los artistas que realizaban la obra del Arco, ya que se hallaban en una riquísima zona arqueológica.

Lo que nos parece interesante resaltar en este respecto, es que prácticamente todos los autores que se han ocupado del tema de los grutescos, desde el artículo de August Schmarsow<sup>421</sup>, que supone un punto de referencia para todos los posteriores, al igual que los de quienes han continuado trabajando sobre este asunto, han datado, siguiendo a Vasari, una de sus apariciones más antiguas en la obra del desconocido pintor Morto da Feltre, nacido en Feltre en 1474, a quien el historiador aretino atribuye ser el primero en plasmarlos en sus obras<sup>422</sup>, que datan de 1502-03<sup>423</sup>.

Habría que resaltar, entonces, que los seres vegetalizados (los de Mantegna, y Filarete, así como los que aparecen en el Arco del Castelnuovo) que hemos mencionado previamente, son muy anteriores en el tiempo al momento en

---

<sup>420</sup> Bober, P.P. y Rubinstein, R.O., op. cit. Tales fragmentos, se dice, “...fueron encontrados en el siglo XVI, pero relieves similares del mismo friso, mostrando el amorcillo vegetalizado escanciando una bebida al grifo fueron dibujados in situ durante el Renacimiento. Este friso se hallaba en una cornisa gigantesca en la pared sur que cerraba el Foro de Trajano junto a la iglesia de Santa Maria in Spoglia Cristo, así llamada en el Renacimiento por que custodiaba una imagen del Expolio; posteriormente, se denominó Santa Maria in Campo Carleo. Fue destruida en el siglo XIX (A. Bartoli, 1924). En los dibujos de esta cornisa, in situ, aún pueden verse las campanas de la iglesia, que colgaban de ella”. Ambas autoras relacionan varios cuadernos de dibujo donde aparecen estos grutescos vegetalizados: el de Francesco di Simone, el de F. o GB. Sangallo, el de A. Barili, entre otros (véase pag. 92 y ss. del Tomo I de la obra que mencionamos).

<sup>421</sup> Schmarsow, A., “Der Eintritt der Grottesken in die Dekoration der italienischen Renaissance”, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, T 2, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1881.

<sup>422</sup> Chastel, A., op. cit., p. 30: 1502-03, paneles de grutescos del palacio Pierre Soderini.

<sup>423</sup> Hay que hacer notar que Philippe Morel habla de una primera generación formada por Pinturicchio, Filippino Lippi, Perugino y Signorelli (precedidos todos ellos por la influencia del ornamento de la escultura antigua, ya notable en Donatello), y de una “nueva generación de verdaderos especialistas de la decoración a l’antica, como Morto da Feltre, Amico Aspertini, Japoco Ripanda, Andrea di Cosimo Feltrini y Sodoma”, Morel, Ph., op. cit. p. 41.

que, tradicionalmente, se viene estableciendo la aparición de los grutescos por todos los autores que, repetimos, desde Schmarsow en adelante, han ido realizando una cronología de esta temática: la obra básica actual, a la que siguen los autores modernos, sobre el tema es la de Nicole Dacos<sup>424</sup>, quien afirma que fue el descubrimiento de las *grotte* del Esquilino, es decir, la *Domus Aurea* de Nerón, visitadas y estudiadas por la delegación de artistas florentinos que trabajó en Roma a partir de 1480, lo que provocó la utilización masiva, desde entonces en adelante, de este tipo de decoraciones, fundamentalmente en pintura.

Todos, o casi todos, los autores consultados<sup>425</sup> aluden a:

---

<sup>424</sup> Dacos, N., *La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des grotesques à la Renaissance*, Warburg Institute, Londres, 1969. Igualmente, y siguiendo de cerca a ésta, según reconoce la propia autora, véase Fernandez Ruiz, B., *De Rabelais a Dalí, la imagen grotesca del cuerpo*, pp. 26-28, Universitat de Valencia, 2004.

<sup>425</sup> Además de las obras de Dacos y Schmarsow, es preciso citar, entre otras muchas, la citada de André Chastel, así como los artículos de Santiago Sebastián: “Las fuentes inspiradoras...”, op. cit., y “Los Grutescos del Palacio de la Calahorra”, *Goya*, num. 93, 1969, Fundación José Lázaro Galdiano, Madrid; de Fernández Arenas, J., “La decoración grutesca: análisis de una forma”, *D’Art, Revista del Departament d’Historia de l’Art*, num. 5, 1979, pp. 5-20, Universidad de Barcelona; Picard, G., op. cit.; Perrin, Y., “Êtres mythiques, êtres fantastiques et grotesques de la Domus Aurea de Néron”, en *Dialogues d’histoire ancienne*. Vol. 8, 1982, pp. 303-338; Müller Profumo, L., *El ornamento icónico y la arquitectura. 1400-1600*, Ed. Cátedra, Madrid, 1985; Fernández Gómez, M., *Los grutescos en la arquitectura española del Protorenacimiento*, Tesis Doctoral, Consejería de Obres Publiques, Transportes i Urbanisme, Valencia, 1987; Sauron, G., “Les monstres, au coeur des conflits esthétiques à Rome au I<sup>er</sup> siècle avant J.C.”, *Revue de l’Art*, 1990, num. 90, pp. 35-45; Gruber, A., (ed.) et alii, “*L’art décoratif en Europe*”, T. I, Éditions Citadelles&Mazenod, Paris, 1993 ; Morel, Ph., *Les Grotesques*, Flammarion, Paris, 1997, 2001; Fernandez Ruiz, B., *De Rabelais a Dalí, la imagen grotesca del cuerpo*, pp. 26-28, Universitat de Valencia, 2004; Sauron, G., “L’Art ornemental, arme privilégiée du pouvoir Augustéen”, en *Ordine e sovversione nel modo greco e romano*, Giampaolo Urso (ed.). Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli, 25-27 settembre 2008, Pisa, Edizioni ETS, 2009, pp. 317-330; La Malfa, C., “L’assenza indiziaria delle grottesche nella scultura romana del Quattrocento”, en *La Forma del Rinascimento. Donatello, Andrea Bregno, Michelangelo e la scultura a Roma nel Quattrocento*, pp. 133-140, Crescentini, C. y Strinati, C., (a cura de) Rubettino Editore, Soveria Mannelli, 2010; finalmente, Di Gesù, G.D., *Teorie sul grottesco da Hugo a Braibanti*, Aracne Editrice, Roma, 2012. Como se dice, entre muchos otros artículos y obras sobre esta temática, algunos de ellos muy conocidos pero que no citamos directamente por ocuparse más del aspecto psicológico de estas representaciones, como la conocida obra de Wolfgang Kayser *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1957), o las que menciona Müller Profumo en la p. 147, Nota 14, de su obra reiterada, de H. Read, G. Fossi, y G. Rosolato. También puede ser interesante consultar la Selección Bibliográfica que aporta Philippe Morel en su obra citada, pp. 400-414.

- La mención del Libro VII de Vitrubio, donde se duele de los monstruos que se pintaban en su momento, a los que describe con bastante detenimiento (haciendo posible su identificación), en el marco de lo que Sauron denomina "conflicto estético" en la Roma del siglo I antes de Cristo, contraponiendo estos "monstruos" con las formas reales de la naturaleza que defendían, por su parte, Lucrecio y Horacio;
- La utilización de estos motivos en los encuadramientos, zócalos y bóvedas por Pintoricchio, desde aproximadamente 1485, en Roma (Capilla Bufalini, Sta. María en Ara Coeli, y Capilla della Rovere, en Santa María del Popolo), así como en los Apartamentos Borgia del Vaticano (1493-94); nos referimos específicamente a Pintoricchio porque, la primera vez que se utiliza el término "grotesche", es en el contrato (29.06.1502) entre este pintor y el Cardenal Francesco Todeschini Piccolomini, para los frescos de la Librería Piccolomini de la Catedral de Siena.
- La utilización de estos motivos, de igual forma, por Filippino Lippi en la Capilla Carafa de Santa Maria sopra Minerva entre 1486 y 1493, por Luca Signorelli, en la Capilla de San Bricio de la catedral de Orvieto, entre 1499-1504, por Morto da Feltre en 1502, como ya se ha dicho, por Il Sodoma, en el Convento de Monte Oliveto Maggiore, 1505-08, y, para finalizar esta relación de los primeros en utilizarlos, por Giovanni da Udine y Rafael Sanzio en las conocidísimas logias del Vaticano, de, 1517-19.
- También mencionan, imprescindiblemente, a Benvenuto Cellini, en su autobiografía, donde da razón del origen del término<sup>426</sup>.

---

<sup>426</sup> Citamos por la versión de Phaidon Press Ltd., 2ª edic., 1995: *The Life of Benvenuto Cellini written by Himself*, trad. de John Addington Symonds, Libro I, cap. XXXI, p. 54.

La temática de los grutescos no entra entre las finalidades del presente trabajo, por lo que no seguiremos ocupándonos de ella, aunque sí continuaremos analizando las figuras que aparecen en el Arco y sus modelos, algunas de las cuales entran, de lleno, dentro de esta terminología, en su sentido estricto. Hemos querido dejar un escueto apunte sobre el término, sin embargo, ya que nos parecía imprescindible aludir a esta cuestión fascinante que coincide, en cierta medida, con el trabajo que presentamos.

Hemos de prestar atención, no obstante, al (posible) significado de los elementos ornamentales a que hemos aludido bajo este epígrafe:

- En lo que se refiere al niño (o *putto*) con las serpientes en las manos (Ilust. 18.6), tanto Kruft y Malmanger como Hersey, al igual que Rolfs y von Fabriczy<sup>427</sup> consideran este motivo como una evidente alusión a Hércules en el episodio de su niñez en que Hera, celosa como siempre de los amores extramatrimoniales de Zeus (Hércules es hijo del más poderoso de los dioses y de Alcmena), le envió dos serpientes para que le atacaran en la cuna. Hércules, aun siendo un tierno infante, las cogió y las mató con sus propias manos. Es evidente que, además de la opinión unánime de los grandes estudiosos del tema, esta iconografía no se podría interpretar de otra manera. En este sentido abundan tanto Kruft y Malmanger como Hersey, que adscriben a las figuras infantiles que aparecen profusamente en el Arco una intencionalidad dinástica, según la cual todas ellas serían una alusión a Ferrante, como heredero del trono de Nápoles<sup>428</sup>, parangonando, en este caso, al Hércules niño con el joven Ferrante<sup>429</sup>.

---

<sup>427</sup> Kruft y Malmanger, op. cit., p. 245; Hersey, op. cit., p. 39; Rolfs, op. cit. p. 69; von Fabriczy, op. cit. p. 135.

<sup>428</sup> Kruft y Malmanger, op. cit., p. 251; Hersey, op. cit., p. 36, en concreto, este último autor dice que “simbolizan la preparación para reinar en Nápoles”.

<sup>429</sup> Este planteamiento, sin embargo, carecería de consistencia si tenemos en cuenta que Ferrante, en el momento de la realización del Arco (1452-58) estaría ya en la treintena (había nacido en 1423), lo que no se ajusta a este parangón que relaciona a Ferrante con todas las

Al respecto de las serpientes, hay que añadir que, en el entorno de los pedestales, aparecen tres veces: ésta del *putto* con las serpientes en las manos, el carruaje conducido por un *putto* y tirado por dos serpientes, al que nos referiremos más adelante, y, finalmente, dos serpientes que aparecen en el pedestal derecho, en el lateral, ya entrando en el arco desde el exterior, en su parte inferior: hay una escena con dos *amorini* que vuelan y mantienen en el aire un pesado festón. En la esquina izquierda, se pueden ver también dos serpientes, muy cercanas por ubicación al carro tirado por otras dos sierpes<sup>430</sup>. Si tales representaciones tenían una intención concreta o no, lo estudiaremos en próximos epígrafes, aunque traemos el tema a la atención del lector porque parece que también lo podemos enfocar, de nuevo, como una resonancia de imágenes de la que ya hemos hablado para otros motivos, lo que reiteraría una vez más, por alusión, la temática del Hércules<sup>431</sup>-niño planteada en el pedestal de enfrente.

- Los dos mascarones (un rostro de *putto* y otro de un anciano barbudo, ambos con unos tocados muy elaborados) y la cabeza infantil flanqueada por dos delfines en medio de ambos, que se hallan en el pedestal izquierdo, parte frontal, banda inferior (Ilust. 19.6). En cuanto a su significación, poco podemos decir, si no atendemos al sabor *all'antica* del que se quería dotar al arco triunfal, razón principal de la profusión de motivos decorativos procedentes de la Roma clásica que cubren prácticamente su superficie.

Como hemos dicho con anterioridad, la ejecución del Arco por variadas y diferentes manos sería suficiente para entender el porqué de su colocación en este punto tan prominente: en el frontal del pedestal

---

figuras infantiles que aparecen en el mismo, a no ser que se intente identificar la figura infantil con el heredero, tenga la edad que tenga.

<sup>430</sup> Nos referiremos a este último caso en el epígrafe dedicado a las Virtudes.

<sup>431</sup> Es decir, la reiteración de la aparición del personaje Hércules, en representación real o en alegoría, en toda la decoración del Arco.

izquierdo, a la altura prácticamente de los ojos de todo el que desee entrar en el recinto (y ello porque cada artista o taller debía tener un conjunto de modelos que plasmaba allí donde trabajaba, máxime si se

trataba de los “nuevos” modelos, que, posiblemente, tuvieran en menor número que los tradicionales).

Aunque no nos es posible conjeturar qué significado pudieron tener para su creador (o para su comitente), ni la importancia que en su taller tenían tales modelos desde el punto de vista de las nuevas tendencias decorativas, sí podemos conjeturar de dónde surgieron estos tres motivos, o, al menos, los dos mascarones de los lados: Michael Greenhalgh, especulando sobre los modelos de Donatello para la Cantoría de la Catedral de Florencia, y refiriéndose a lo que denomina “el friso de anthemion”<sup>432</sup>, alude a las que llama, jocosamente, “penachos de los indios americanos”, identificando éstos con los adornos de las cabezas que se alternan con las palmetas, del friso inmediatamente inferior a los putti danzantes. Greenhalgh señala a Nicole Dacos quien, en su artículo que mencionamos al pie<sup>433</sup>, hablaba de la estrecha relación de estas cabezas de *putti* con las antefijas de los etruscos, y cita, igualmente, diferentes ejemplos de antefijas y cabezas de Gorgona, que recuerdan, muy de cerca, también, a los mascarones de los que estamos hablando (Ilust. num. 20.6), partiendo de la base de que se trataba de piezas de cerámica, de poco valor en el siglo XV, que aparecían, al igual que los denominados “relieves Campana”, en muchas de las excavaciones que, por motivos diversos, se realizaban en aquellos tiempos y que, por ende, podían estar en posesión de artistas e interesados en antigüedades de todo tipo.

---

<sup>432</sup> Greenhalgh, M., op. cit., p. 104-5.

<sup>433</sup> Dacos, N., “Présents américains à la Renaissance: l’assimilation de l’exotisme”, *Gazette des Beaux Arts*, lxxiii, 57-64, 1969, Société des Beaux Arts, Paris.



También Wilhelm Rolfs se ocupó, en su minucioso estudio del Arco, de “la cabeza con abanico”, como denomina a este motivo decorativo, y alude, como modelo extraído de la Antigüedad, al friso de los mascarones de la Basilica Emilia, en el Foro, y al Codex Escorialensis donde también aparece un friso que alterna palmetas con este tipo de ornamento de cabezas con tocados de plumas<sup>434</sup>.

En cuanto al mascarón central, una cabeza de putto enmarcada por dos delfines, nos referiremos al mismo en el epígrafe dedicado a los motivos decorativos marinos.

#### 6.2.2.- La temática de los *putti* y los ángeles, una mezcla difícil de deslindar

Otro tipo de representaciones que aparecen muy profusamente en el Renacimiento, desde sus primeros momentos (recordemos la tumba de Hilaria del Carretto, ya mencionada), son los *putti* que, en el Arco del Castelnuovo, se encuentran también con gran profusión, y los querubines, a los que tratamos dentro del mismo epígrafe por tener una gran similitud iconográfica y, posiblemente, ideológica, en los planteamientos de los artistas del momento, como veremos.

##### 6.2.2.1.- Los *putti*: descripción de sus representaciones en el Arco

Los vemos en el Arco en los siguientes lugares:

- Los festones de toda la banda inferior lateral, tanto derecha como izquierda de ambos pedestales, están sostenidos por *putti* de diferentes tipos, analizando éstos, de derecha a izquierda, podemos discernir los tipos siguientes:

---

<sup>434</sup> Véase Rolfs, W., op. cit. p. 68 y *Codex Escorialensis*, fol. 21r. (nuestra Ilustración num. 20.6).

- el pedestal derecho entrando desde el exterior, tiene, en el resalte sobre el que se apoyan las columnas, dos *putti* alados (amorcillos) que sostienen un festón (Ilust. 21.6 a). Sin embargo, los tres que sostienen los encarpes bajo el relieve interior del mismo lado, no tienen alas. En este último tramo de la banda inferior, hay dos lunetos que contienen escenas: la primera que encontramos al entrar representa un *putto*-tritón, con la mitad inferior del cuerpo en forma de serpiente marina, lleva un arco a medio tensar en las manos, y sobre su lomo está sentado un personaje femenino similar a las Auras de la mitología griega y romana. El segundo luneto tiene como motivo un *putto* sobre un carruaje tirado por dos serpientes (Ilust. 21.6 a).
- Rodeando el pedestal izquierdo, y entrando al Arco desde el exterior, encontramos, en el resalte que sostiene las dos columnas, y en la banda superior, el clípeo o medalla con el perfil de un personaje semejante a un emperador romano, y, en la banda inferior, el *putto* con la parte inferior vegetalizada que sostiene en cada una de sus manos una serpiente del que ya hemos hablado (Ilust. 21.6 b). Siguiendo esta banda, y ya bajo el relieve izquierdo, en la parte interior del Arco, se hallan tres *putti* ápteros que sostienen dos festones, en cada uno de cuyos lunetos hay un mascarón: el de la izquierda, que aparenta ser una divinidad de la naturaleza (vegetal o marina) con lengua barba escondida bajo el festón, y, el de la derecha, una Gorgona apotropaica (Ilust. 21.6 b).
- En el arquitrabe del arco inferior, en los resaltes bajo los edículos del relieve triunfal, también encontramos *putti*: a la izquierda, tres sostienen encarpes en cuyos lunetos se han representado dos escenas, una de las cuales, a la izquierda, también representa dos *amorini* (con alas) que

transportan una vasija de la que surge una llama y, en el resalte de la derecha, una escena de cinco *putti*, todos ellos sin alas, bailando, siguiendo la música que toca un sexto con un aulós<sup>435</sup> (Ilust. num. 21.6 c). Entre los resaltes descritos se halla la primera inscripción: ALFONSUS REX HISPANICUS SICULUS ITALICUS PIUS CLEMENS INVICTUS, a cuyos lados aparecen dos carros conducidos por sendos amocillos alados (Ilust. 21.6 d).

- Dentro del desfile triunfal, y en el friso que lo corona, hay seis tímpanos triangulares: dos sobre el edículo derecho (frontal y lateral), otros dos en la zona frontal, y otros dos sobre el edículo izquierdo (frontal y lateral). De los dos que aparecen en la zona frontal, el de la derecha muestra, en lo que podríamos llamar sus “albanegas”, dos *putti* alados cada uno de los cuales sostiene una filacteria (Ilust. 21.6 e).
- En el resalte sobre el edículo derecho, en el arquitrabe de la escena triunfal, encontramos también un par de *putti* alados que sostienen una laurea, dentro de la cual se halla representada la divisa del Libro, en un estado lamentable, aunque aún es posible captar la forma del mismo e incluso tres de los “clavos” que adornan su cubierta derecha (Ilust. 21.6 f).
- También aparecen dos *putti* ápteros bajo las Victorias de las albanegas del arco superior, el de la derecha porta una cornucopia, y el de la izquierda una antorcha encendida, con el fuego hacia arriba (Ilust. 21.6 g).
- Encontramos *putti* igualmente en los frisos de las escenas marinas que se hallan sobre los dos relieves interiores del Arco: en la que está sobre el relieve derecho, dos *putti* alados se recuestan sobre sendos delfines, dejando en el centro dos escenas de tritones musicales con nereidas a su

---

<sup>435</sup> αὐλός (aulós): flauta u oboe doble.

grupa; en la que se encuentra sobre el relieve izquierdo, aparece, a la izquierda, un *amorino* (con alas), al que le falta la cabeza, cabalgando sobre un par de delfines, y, a la derecha, un *putto* áptero que cabalga una cabra marina (es decir, una cabra, o carnero, con cuerpo de tritón). Analizaremos estas escenas en un epígrafe dedicado específicamente a la mitología del *thíasos* marino.

- Finalmente, y precisamente bajo este friso, se halla una pequeña banda corrida, compartimentada por los emblemas de Alfonso el Magnánimo, (de los cuales falta el último que debería ser el de la Espiga de Mijo, como ya hemos dicho en otro lugar), que sirve de marco superior al relieve interior izquierdo. Esta banda está decorada con *putti* jugando o danzando (Ilust. Num. 21.6 h), en un relieve muy bajo<sup>436</sup>. Esta banda corrida se apoya en el capitel de la pilastra que sostiene el “techo” perspectívico del salón donde se desarrolla la escena de la que hemos hablado en nuestro Capítulo 5º. Pues bien, en dicho capitel también se ha representado varias figuras infantiles, algunas aladas y otras no, e, igualmente, la “decoración” de este salón también está formada por relieves de *putti* portando armas, banderas o tocando trompetas o tubas. (Ilust. num. 21.6 i).

Por la anterior descripción, puede verse que todo el Arco está salpicado por estos personajes, los *putti*, denominación genérica<sup>437</sup> que abarca a los Eros o erotes, *amorini*, amorcillos o cupidos (los compañeros de Venus, representados con alas en el arte romano), y los *genii* (la parte racional del alma humana, o el numen – es decir, la fuerza vital- de algún lugar o incluso de alguna actividad,

<sup>436</sup> lo que ha sido causa de que estas representaciones se encuentren muy deterioradas.

<sup>437</sup> Palabra italiana que viene del latín “putus” y que tiene la siguiente significación para S. Struthers: “Motivo visual que representa un bebé o niño muy pequeño, regordete, habitualmente alado y con frecuencia desnudo”; Struthers, S.A., en su Tesis doctoral titulada *Donatello's Putti: their Genesis, Importance and Influence on Quattrocento Sculpture and Painting*, Ohio State University, 1992.

representados en ocasiones sin alas, y, en otras, con ellas), y, finalmente, a distintas clases de ángeles (querubines, serafines y otros tipos de representaciones angélicas) de la tradición cristiana. La función de todo este conjunto de párvulos es, en su mayoría, sostener los festones o encarpes vegetales que proliferan en la decoración, siguiendo los modelos de muchas de las obras de la Roma clásica, mientras otros sostienen, durante el vuelo, emblemas, filacterias y otras insignias significativas.

#### 6.2.2.2.- Los significados de los *putti* en la época clásica y sus vinculaciones con el siglo XV

Nos interesa especular sobre la significación que pudiera tener, para los comitentes y artistas de mediados del siglo XV, esta profusión de motivos prestados, es evidente, del arte funerario romano<sup>438</sup> (erotes, *amorini* o *genii* sosteniendo guirnaldas), aunque también de los frisos de algunos edificios, como los mencionados anteriormente de la gigantesca cornisa de la pared sur del Foro de Trajano, entre otros.

A esta cuestión se añade una nueva, y es que, además de los mencionados, procedentes de la mentalidad helenístico-romana, aparecen igualmente en el Quattrocento, cada vez con mayor frecuencia, las representaciones de querubines o serafines, con rostro de bebé<sup>439</sup>, eminentemente cristianas, en los monumentos funerarios del último tercio del siglo XV, aunque podemos considerar, también en este caso, que las iconografías del Arco del Castelnuovo estaban en la vanguardia de este tipo de representaciones, ya que muestran

---

<sup>438</sup> Eileen R. Driscoll parece “sospechar que el uso de sarcófagos clásicos y otros monumentos sepulcrales como fuentes para una amplia proporción de la escultura decorativa del arco no era puramente fortuito, ni un simple reflejo de la posibilidad de su uso inmediato (ya que no eran más numerosos que los fragmentos de decoración arquitectónica) sino que constituían una parte intencional de la iconografía, vagamente definida, del monumento”, también alude a la intención del Magnánimo de elegir el tema del *memento mori* como dominante dentro de esta iconografía. Véase Driscoll, E.R., op. cit., pp. 92 y 93.

<sup>439</sup> Cabezas de niños sobre, o provistos de, dos o tres pares de alas, cuestión que no parecía inquietar mucho a los artistas que los representaban.

dos cabezas de querubines en la zona frontal de la banda inferior del pedestal derecho; analizaremos este asunto más adelante.

Que la figura de los *putti* romanos procede del "...juguetón hijo de Venus representado en el arte helenístico"<sup>440</sup> es un lugar común que, no obstante, es preciso mencionar, para trazar una línea desde su origen en la Grecia del s. III a.C., a su evolución (con la misma significación o sin ella) en la época romana, y, desde aquí, al Renacimiento<sup>441</sup> (e, incluso, a los posteriores Barroco, Rococó y Neo-clásico<sup>442</sup>).

Igualmente, es conocida, y, no obstante debemos reiterarla aquí por la misma razón, la significación que, para el arte griego, al igual que para el romano, tenían estos *putti*:

- En primer lugar, eran la representación del Amor, desde un punto de vista filosófico: como fuerza de cohesión de los elementos del universo. Reproducimos un párrafo de Franz Cumont: "... los estoicos<sup>443</sup> consideraban todos los elementos del universo unidos entre sí por una simpatía recíproca: en particular, el movimiento de las esferas celestes del que dependía no solamente el desarrollo de la vegetación y el flujo y reflujo de las mareas sino también todos los fenómenos de la vida física y moral.... esta «simpatía» era, precisamente, y siguiendo a las viejas cosmogonías, el Amor, la atracción misteriosa que aproximaba a los seres vivientes y mantenía unidas las distintas partes de un Todo divino... Eros era el agente que coordinaba los elementos

---

<sup>440</sup> Bober, P.P. y Rubinstein, R.O., op. cit., p. 88.

<sup>441</sup> Traemos aquí a Janson, H.W., "The Putto with the Death's Head", *Art Bulletin*, College Art Association, N. York (U.S.A.). 19:3 (sept. 1937), p. 435: "El Quattrocento italiano valoró al *putto* no iconográfica, sino estéticamente, como el producto *par excellence* del arte antiguo..."

<sup>442</sup> Bober, P.P. y Rubinstein, R.O., op. cit., p. 89.

<sup>443</sup> La Stoa, como escuela filosófica, aparece en el año 300 a.C., fundada en Atenas por Zenón de Citio. Es interesante poner de relieve que es en este preciso momento cuando aparecen los *putti* (como dice Roger Stuveras en las primeras páginas de su obra, refiriéndose a la aparición de este tipo de representaciones. Véase Stuveras. R., *Le putto dans l'art romain*, Ed. Latomus, Bruselas, 1969), con aspecto de bebés, o de niños que acaban de empezar a andar, en la Grecia helenística, ya que, con anterioridad, se les representaba como muchachos jóvenes (adolescentes) con alas (Ilust. num. 22.6)

opuestos y aseguraba la continuidad de la existencia del mundo uniendo el fuego ardiente del cielo a la tierra sólida y el agua en movimiento de los mares, expandiendo por todas partes la fecundidad...<sup>444</sup>.

- Hemos de referirnos también a “la representación, tan frecuente en los sarcófagos, de una carrera de carros conducidos por “Amores” en torno a la spina del circo...que se inspira, manifiestamente, en un mito descrito en el Fedro por Platon...”<sup>445</sup>. Cumont se refiere, obviamente, al carro tirado por dos caballos y controlado por un auriga<sup>446</sup> que describe Sócrates en el Diálogo mencionado, para explicar el alma humana. Las apariciones en los sarcófagos romanos de esta temática fueron muy numerosas y se utilizaron fundamentalmente en los sarcófagos de niños (Ilust. Num. 22.6 a). Es de resaltar que, en palabras de Sócrates, los aurigas, al igual que los caballos, tienen alas, aunque, en este caso, no se trataría de los *amorini*, o *putti* relacionados con Afrodita, sino de representaciones de otro tipo (seres espirituales, sin cuerpo, que, por ende, no están sometidos a la ley de la gravedad, y pueden volar, o desplazarse por el espacio libremente, por lo que, para mostrar físicamente este potencial, se les dota de alas) que no tienen que ver, en absoluto, con los planteamientos generales en que se apoyaban las apariciones de aquéllos en los sarcófagos, sino más bien con la erudición filosófico-religiosa de quienes establecieron, en la Roma del siglo II d.C. y en adelante, la iconografía a mostrar en los sarcófagos, sobre todo en los infantiles.

Si tal capacidad erudita, relacionada con la concepción filosófica (platónica) de las almas, correspondía también a los comitentes y sus asesores del Renacimiento, no podemos saberlo, lo que sí es claro es que este modelo fue utilizado, como lo muestra el caso presente, a

---

<sup>444</sup> Cumont, F., op. cit. 1966, pp. 86-87.

<sup>445</sup> Cumont, F., op. cit. 1966, pp. 348.

<sup>446</sup> Platón, *Fedro*, 246a. Véase Platón, *Fedón, Fedro*, introducc. y notas de Luis Gil Fernández, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

ambos lados de la primera inscripción (Ilust. Num. 22.6 d) en el arquitrabe del arco inferior, donde aparecen dos bigas conducidas por *amorini*, reforzando la idea de que el arco inferior surge directamente del modelo de Pola. Es posible, como hemos dicho en otro lugar, que en este caso quizá se aplicó solamente por imitación de dicho Arco, sin embargo, el hecho de haber puesto a estos *amorini*, *genii*, o almas inocentes, como conductores de ambas bigas, en lugar de las Victorias que las dirigen en Pola, nos indica que el planteamiento que se estaba utilizando es el neo-platónico de las almas descritas en el Fedro.

En lo que se refiere a esta diferencia entre los conductores de las bigas, es interesante, también, señalar que Gustavo Traversari opina que ambas imágenes de Pola tienen como modelo el mito de Selene y Endimión, aludiendo al carácter funerario del Arco, dedicado a sus familiares muertos por la esposa o madre, o ambas cosas a la vez, de los Sergi de Pola (ya se sabe que Endimión estaba dormido, durante su larga relación con Selene, y que, según una vieja tradición funeraria, se trataba de asimilar el largo sueño del consorte de la diosa con el largo sueño de la muerte<sup>447</sup>); por nuestra parte, nos inclinaríamos más, a la vista de las fotografías de que disponemos (Ilust. Num. 22.6 Bis), a creer que el modelo pudo ser un camafeo que mencionan Bober y Rubinstein<sup>448</sup> donde aparece la Victoria como conductora de un carro, ya que, en otras escenas de igual tipo pertenecientes, sobre todo, a sarcófagos romanos (ya hemos dicho que se trata de arte funerario) Selene suele aparecer descendiendo de su carro en dirección a Endimión, tendido en el suelo, relajado y dormido, mientras que en el presente caso se ve a los conductores (Victorias posiblemente en Pola, *amorini* en Castelnuovo y en otras obras contemporáneas) dirigiendo la biga en una carrera desenfundada, sin el tranquilo aspecto que Selene ofrece al dirigirse a su amante dormido.

---

<sup>447</sup> véase Traversari, op. cit., citando a Cumont, pp. 71-72.

<sup>448</sup> Bober y Rubinstein, op. cit., p. 202, ilustr. Num. 172.



Este modelo fue tomado igualmente por Donatello para realizar el busto de un joven (actualmente en el Museo del Bargello de Florencia) que lleva un gran camafeo, donde aparece esta escena, colgado del cuello: aquí el conductor también es un *amorino* al igual que en el Arco del Castelnuovo<sup>449</sup>. Este tipo de representación es mucho más relacionable con las teorías del Fedro de Platón, y, por tanto, con el incipiente neoplatonismo renacentista, por lo que es más verosímil que, en el Castelnuovo, los conductores sean *amorini*, con alas, posiblemente identificados de forma equivocada por los artistas de la época con angelitos, o con las almas inocentes de los niños, asimilando así el concepto platónico del Fedro con las representaciones de las que hablamos.

- Los *putti* también eran representaciones de Eros<sup>450</sup>: la personificación del amor carnal, y su consecuencia: la reproducción (el fin primordial del matrimonio), así como sus diferentes connotaciones: Pothos –la añoranza, la nostalgia, el deseo del ausente-, Himeros –el deseo- y Anteros –el amor correspondido-: actividades, todas ellas, vinculadas con la diosa Afrodita/Venus, a la que su hijo asiste y ayuda. Dentro de esta significación, hay que discriminar varios tipos de representaciones: además de la personificación mencionada y sus connotaciones, se encuentra también el *putto* sosteniendo una antorcha que, en el origen, encabezaba la procesión nupcial, con su propio y específico propósito de realización de las finalidades del matrimonio, y que, por transferencia de planteamiento, pasó a ser también una representación del dolor por la desaparición de una vida (Eros funerario), con el fuego de la antorcha

---

<sup>449</sup> Disponemos también de una imagen muy similar en una de las “plaquetas del Renacimiento italiano” existente en gran colección de estas “plaquetas” de la National Gallery of Art de Washington, cuyo autor es Maso di Bartolomeo; Ilust. Num. 22.6 BIS.

<sup>450</sup> Respecto de esta cuestión, véase Kunstmann, Joseph, *The Transformation of Eros*, Oliver & Boyd, Edinburgh, 1964. Hay que poner de relieve, en relación con la obra mencionada, que, en época griega, las representaciones de Eros (el hijo de Afrodita) no plasmaban niñitos, casi bebés, sino adolescentes con alas (Ilust. 22.6)

hacia abajo, extinguendo la llama contra el suelo, y con el gesto<sup>451</sup> que, en el arte griego y romano, tradicionalmente, significaba dolor o luto<sup>452</sup>: apoyando una mano en la mejilla (Ilust. Num. 22.6 b).

En el Arco del Castelnuovo aparece esta iconografía del *putto* originario con la antorcha hacia arriba, como se ha dicho, en la parte derecha del arco superior, bajo la Victoria de dicha albanega (Ilust. 22.6g). Es preciso aludir aquí, también, al putto que sostiene una cornucopia, contrapartida simétrica del anterior. Sobre el significado de ambos para los artistas que hicieron el Arco, nos atenemos a lo que hemos expuesto en el párrafo anterior, aunque quizá sea posible que se haya aprovechado el modelo de los dos putti bajo las victorias de las albanegas del arco (recuérdese que aparecen en varios de los arcos romanos más conocidos, como el de Trajano en Benevento o el de Septimio Severo en Roma) para añadir una nueva connotación triunfal, además de llevar a la mente del espectador las nociones de fecundidad y abundancia<sup>453</sup>, que anuncia y establece el reinado de Alfonso.

- Otra de estas representaciones, y la más utilizada sin duda en los sarcófagos<sup>454</sup>, es la de los Eros volando sosteniendo un clípeo, (Ilust.

---

<sup>451</sup> El personaje que expresa dolor o luto en el arte griego y romano (Ilust. Num. 22.6 b) suele estar sentada, o en pie, pero con la cabeza inclinada a un lado, sostenida por la mano o el puño, del mismo lado. Se utilizó, posteriormente, esta iconografía para el personaje de San José, en un principio, en la escena en la que el ángel le va a anunciar que el hijo que tendrá María fue concebido por obra del Espíritu Santo, de donde el aspecto dolorido del marido que no ha tenido que ver en la concepción del hijo que espera su esposa. Posteriormente, se generaliza esta postura para el mismo personaje, también, por ejemplo, en la escena del Nacimiento, indicando, de forma efectiva, que él (San José) no es el padre. Es interesante apuntar, no obstante, que, también en el origen, la antorcha extinguiéndose contra el suelo significaba la extinción de la llama de la pasión.

<sup>452</sup> Véase la estrecha relación entre Eros y Tánatos en el horizonte mental de los eruditos y artistas renacentistas, que aparece en el artículo “Amor como dios de la muerte”, en Wind, E., *Los misterios paganos del Renacimiento*, pp. 151-166, Alianza Editorial, Madrid, 1997.

<sup>453</sup> No debe olvidarse que la Cornucopia, además de ser el símbolo de la diosa Fortuna, también se la asociaba con Hades o Plutón, ya que hace referencia a la riqueza que surge del suelo, sea vegetal (lo que incluiría también una alusión a Perséfone y su madre Démeter), o mineral, de las profundidades de la tierra donde se halla su reino.

<sup>454</sup> De donde fueron copiados, indudablemente, por los artistas del Quattrocento.

num. 22.6 c) esta vez en pareja, significando que transportaban a las esferas celestes el alma del difunto<sup>455</sup>. En este caso, los artistas del Castelnuovo han elegido este formato para sostener en el aire los emblemas, filacterias e insignias del Magnánimo, por lo que dudamos que esta inicial significación estuviese en la base de los planteamientos de aquéllos. Más bien parece que se utilizaban estos motivos con un sentido mucho más decorativo y, por supuesto, en último término, en relación con las finalidades político-dinásticas del rey.

- Finalmente, y en cuanto a las formas de aparecer del *putto* que representa a Eros, hay que mencionar también los Amorini/Erotes/Cupidos a que aluden Bober y Rubinstein, y que posiblemente, según estas autoras, procedían del friso de un templo de la época de Augusto: son los *putti* de los Tronos de Ravena (el de Neptuno y el de Saturno, que se hallan en San Vital de Ravena, y en el Museo Arqueológico de Venecia, respectivamente), en los que se les muestra jugando con los atributos de los dioses, indicando que nadie, ni aún los dioses más poderosos, se podían sustraer al dominio del amor<sup>456</sup> (22.6 d).
- Los *putti* también representaban al *genius* de una persona (el *genius* femenino se denominaba "*jund*"): un ser espiritual con misión de espíritu protector, que también podía asimilarse a la esencia de tal individuo (es decir, su parte racional, su personalidad) y a su fuerza generadora, no olvidemos que el origen de la palabra *genius* es el verbo latino *gen-erare* o *gignere* (de donde, por ejemplo, la locución *lectus genialis*: el lecho matrimonial, y de donde proviene el término castellano genital). El *daimon* griego es una figura similar al *genius* romano y

---

<sup>455</sup> Respecto de ésta y otras creencias similares, véase Cumont, F., op. cit. 1922, p. 97 y ss., Yale University Press (New Haven, USA) y Oxford University Press, Humphrey Milford, Londres, 1922.

<sup>456</sup> Bober, P.P. y Rubinstein, R.O., op. cit., pp. 89-91.

etrusco, una especie de intermediario entre los dioses y los hombres, vínculo entre ambos mundos. Así lo expone Platón, a través de Sócrates, en el Banquete<sup>457</sup>.

La mentalidad numinosa de los romanos, que atribuía a cada momento, cada acción y cada suceso la mediación de un espíritu<sup>458</sup> al que había que aplacar o complacer por medio de las ceremonias apropiadas, extendió este concepto también a la gran mayoría de los lugares, hechos o situaciones: por ejemplo, existía un *genius*<sup>459</sup> de cada lugar, que, en muchas ocasiones, aparecía como una serpiente, o bien de una colectividad, como el *genius* del Pueblo Romano, o el del Senado, o el correspondiente a cada Estación: la representación de la Tierra, madre nutricia, aparece en una gran cantidad de ocasiones rodeada por personificaciones de las estaciones<sup>460</sup>: cuatro *putti*, llevando, cada uno de ellos, los frutos de la estación del año a la que representa (Ilust. num. 23.6e); estos *putti* aparecían también sin alas, con mucha frecuencia en los sarcófagos, posiblemente para diferenciarlos de los “juguetones hijos de Venus”, y su misión era representar el discurrir de las estaciones, es decir, el paso del tiempo.

---

<sup>457</sup> Platón, *Diálogos*, Vol. III, *Banquete*, línea 201d en adelante, Ed. Gredos, Madrid, 1997.

<sup>458</sup> Recordemos los *Indigitamenta*, libros o registros secretos en poder de los sacerdotes, donde estaban escritos los nombres de todos los dioses de Roma y las ceremonias que se debían a cada uno. En palabras de Turcan: “(los romanos)...Tienen claro que incluso los gestos más pequeños, las más ínfimas circunstancias de la vida, de la cuna a la tumba, todas las variantes de la actividad humana precisan, en cada ocasión, el favor de una fuerza divina apropiada: de donde la pluralidad de las “*indigitamenta*” o denominaciones de las deidades que presiden las diferentes funciones. Esta concreta precisión en la forma de designar a los responsables sobrehumanos del desarrollo de un niño y de las etapas de su crecimiento (*Vitumnus* que le da la vida; *Sentinus*, los sentidos; *Vaticanus*, la fuerza para llorar; *Curtina*, que vela sobre el niño en la cuna; *Potina*, que le hace beber; *Educa*, que le enseña a comer) está en las antípodas de una piedad abstracta y desencarnada...”, Véase Turcan, R., *Religion Romaine, I., Les Dieux*, p. 6, Ed. E.J. Brill, Leiden, 1988. Igualmente, Véase Andreae, B., op.cit., p. 608, donde ofrece una pequeña lista de los dioses *Indigetes*, a los que el pueblo romano estaba vinculado; lista que solo menciona los más importantes, porque eran prácticamente incontables.

<sup>459</sup> Véase también, al respecto, el artículo de Maurice L. Shapiro “Donatello’s ‘genietto’”, *Art Bulletin*, 45:2, junio 1963, College Art Association, N. York (U.S.A.).

<sup>460</sup> Sobre este tema, véase Hanfmann, George M.A., *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Johnson Reprint Corp, N.York (U.S.A.), 1971.

Menciones a este ser espiritual aparecen en Ovidio, Séneca, Horacio y Virgilio, entre los autores latinos más renombrados y en San Agustín y Paulo el Diácono, entre los cristianos<sup>461</sup>.

- Un último tipo de representación de los *putti*, que aparece con frecuencia en los sarcófagos cristianos de época romana son los *putti* vendimiadores, en un principio relacionados con Dioniso o Baco, y con su símbolo: el vino, connotación que aprovecharon los artistas, ya en época cristiana, por la obvia vinculación del vino con la Eucaristía. Citamos, por ejemplo, el lateral izquierdo del sarcófago de Iunio Basso, que se conserva en el Museo del Tesoro de San Pedro, Roma, también una parte de la decoración de la bóveda del Mausoleo de Santa Constanza, o un sarcófago de la iglesia de San Lorenzo fuori le Mura<sup>462</sup>, todos en la misma ciudad (Ilust. num. 22.6 f).

El uso renacentista más conocido de este tipo de representación es la basa de la Judith de Donatello (con anterioridad ubicada en la Loggia dei Lanzi, y hoy día en la Sala dei Gigli del Palazzo della Signoria de Florencia), cuyas escenas han sido tomadas de los sarcófagos mencionados, siempre con las variaciones que el artista introducía en cada una de las utilizaciones de temas *a l'antica*, pero indudablemente prestados desde aquellos. Interesante resaltar cómo se ha usado esta imagen para poner de relieve los deplorables efectos de la ebriedad (la muerte de Holofernes por Judith), frente al efecto, aparente y conscientemente, querido, de la embriaguez deseable por efecto del vino utilizado en el *thíasos* o cortejo dionisiaco.

---

<sup>461</sup> Ov. Trist. iii. 13. 18, v. 5, 11; Senec. Epist. 114; Horat. Carm. iv. 11. 7.; Virg. Georg. i. 302; August. de Civ. Dei, vii. 13.

<sup>462</sup> Al respecto, véase Taylor, F.H., "The Sarcophagus of San Lorenzo", *Art Bulletin*, 10:1, septiembre 1927, College Art Association, N. York (U.S.A.).

Caso especial dentro de esta tipología son los *putti* bailando al son de algún instrumento, como el aulós del grupo de seis que se halla sobre el resalte correspondiente al edículo derecho del arquitrabe del arco inferior del Castelnuovo (Ilust. 22.6c), a los que podemos considerar como formando parte de una comitiva dionisiaca, que cantan y bailan por la alegría y la embriaguez de formar parte del cortejo que celebra al dios cuyo símbolo representativo (el vino) es, precisamente, la causa de ambos; en este caso, tiene sentido que aparezcan los *amorini*, los “juguetones hijos de Venus”, porque la temática de esta cabalgata triunfal era la celebración de las nupcias de Dioniso y Ariadna (Ilust. Num. 22.6 g y e).

En este tipo de representaciones podemos encuadrar también a los traviesos pequeños representados en el marco superior de la escena del relieve izquierdo en el interior del Arco. Es de notar la coincidencia, que quizá no lo sea tanto, de que esta parte del arquitrabe del arco inferior coincida, en su ubicación dentro del Arco, con los niños y muchachos que forman parte de la cabalgata triunfal de Alfonso, que se encuentran en la zona inmediatamente superior, creando resonancias temáticas muy posiblemente buscadas por los artistas encargados de su ejecución (Ilust. 22.6 c y 22.6 h).

Roger Stuveras ha estudiado también, en su obra mencionada, otros aspectos del *putto* en el arte griego y romano: el *putto* decorativo, o el representado en escenas de género, jugando a distintos juegos<sup>463</sup>, o la versión de los *putti* que aparece en escenas marinas<sup>464</sup>, como veremos en el epígrafe correspondiente.

---

<sup>463</sup> Respecto de estos *putti* jugando, que aparecen casi siempre en los sarcófagos infantiles, hay que traer aquí la opinión de Cumont, según el cual estos sarcófagos muestran al niño realizando actividades que hubiese llevado a cabo de haber vivido: como filósofo, como político, como conductor de bigas o cuadrigas en el hipódromo (que tiene una connotación más profunda y filosófica de la que hemos hablado), jugando con otros compañeros a los juegos propios de niños, etc. (Véase Cumont, F., op. cit. 1966, pp. 335-36 y 469).

<sup>464</sup> También en este respecto debemos citar a Cumont, que identifica los *putti* báquicos y los de las escenas marinas con almas ya purificadas por haber realizado los ritos adecuados de los

Los *putti* también fueron representados, con bastante frecuencia, en los sarcófagos cristianos de época romana<sup>465</sup>. Sin embargo, con el transcurrir del tiempo, y según se fue estableciendo la religión cristiana, de forma excluyente, en los antiguos territorios del Imperio, todas las imágenes de los dioses paganos se empezaron a considerar representaciones demoníacas, por lo que dejaron de utilizarse e imitarse, sufriendo los *putti* la misma suerte, sobre todo porque, aunque el concepto de ángel (mensajero de Dios y compañero del hombre, para guardarle, durante toda su vida) es muy similar al del *daimon* o *genius* de Grecia y Roma, a la hora de elegir una imagen para representarlo, los artistas (o sus comitentes) eligieron la de la diosa Victoria<sup>466</sup> (Ilust. Num. 24.6 a), presente en los arcos de triunfo romanos que se hallaban muy a la vista (mucho más que los sarcófagos antiguos) en aquellos territorios, con preferencia a la de los *putti*, que habían dejado de tener significado en los largos siglos medievales, y que, como hemos dicho, por proceder de monumentos paganos, eran entendidos como parte de la magia negra, y las prácticas de brujería, tan temidas en aquellos momentos<sup>467</sup>.

---

misterios báquicos, o por sus propios méritos, que se dirigen al paraíso prometido por las distintas religiones místicas y que se ubicaba, según creencias antiquísimas, en un lugar al que se accedía atravesando el mar (Cumont., F., op. cit. 1966, pp. 166-68).

<sup>465</sup> Sobre las iconografías que aparecían en los sepulcros en la Roma de la época de la introducción del Cristianismo, es preciso resaltar que éstas se basaban en la repetición de modelos: era un arte con una larga historia pagana antes de que los comitentes cristianos comenzaran a frecuentar los talleres y a pedir asuntos más específicos de su fe. Para satisfacer las nuevas demandas, los escultores se dirigieron a los tipos iconográficos que les eran familiares a fin de encontrar motivos que se pudiesen adaptar a los nuevos requerimientos sin grandes complicaciones (Véase Mathews, Th. F., *Scontro di Dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, Ed. Jaca Books spa, Milano, 2005). Por eso, en muchos de los sarcófagos de esta época original, aparecen los pares de amorcillos llevando en un clipeo el alma del difunto, y, por eso también, podemos aventurar que fueron identificados con los ángeles (mensajeros de Dios y acompañantes del hombre, al que guardaba cada angel particular) con los *genii* o *daimones* del arte griego y romano.

<sup>466</sup> Berfelt, G., *A Study on the Winged Angel*, pp. 21-56, Almqvist&Viksell Boktryckeri, Uppsala, 1968.

<sup>467</sup> Llamamos la atención, de nuevo, sobre la anécdota que relata Krautheimer en su obra sobre Ghiberti, de la destrucción de una estatua en Siena, posiblemente de Venus, a la que hemos aludido con anterioridad.

Ello no quiere decir que dejaran de utilizarse totalmente durante la Edad Media estas imágenes de los *putti*, sino que, en el caso de que lo fueran, los artistas las utilizaban para denotar los tiempos antiguos antes de la venida de Cristo, o bien entornos paganos, donde no regía la fe cristiana<sup>468</sup> (Ilust. 23.6 b).

La reaparición de esta figura tan característica de las obras renacentistas se produjo cuando se dieron las circunstancias propicias para que pudieran reproducirse, al pie de la letra y de forma exacta, los modelos romanos, de las que hemos hablado en nuestro capítulo relacionado con la “utilización integral” de estos modelos al producirse la conjunción de forma y contenido de la que hablaban Saxl y Panofsky, así como otros autores que hemos citado en el correspondiente epígrafe.

#### 6.2.2.3.- La reaparición de los *putti* en el Renacimiento: Donatello

Interesa, ahora en relación con esta conocidísima imagen, que se reproducirá cada vez más en las obras de los artistas renacentistas, hacer una sucinta cronología de su aparición. De acuerdo con Sally Struthers<sup>469</sup>, las primeras ocasiones en que aparecen los *putti* en el Renacimiento, representados de forma indistinguible con relación a sus antecedentes romanos, son las siguientes:

---

<sup>468</sup> Véase, por ejemplo, uno de los ejemplos más antiguos: los dos *putti* representados en la fachada de la catedral de Módena, que realizó el Maestro Willigelmo a mediados del siglo XII, en evidente imitación de los que había debido contemplar o copiar de algún sarcófago o monumento romano, o bien la Flagelación y la Última Cena representadas por Pietro Lorenzetti, o el Martirio de los Franciscanos, de su hermano Ambrosio, todos ellos en la Iglesia Baja de Asís, 1320-30, o la Presentación de la Virgen en el Templo, de Niccoló di Buonacorso (Uffizzi) de ca. 1380, por mencionar algunos ejemplos (Ilust. Num. 23.6).

<sup>469</sup> Struthers, S., op. cit., p. 50.



- 1404-9: los dos querubines<sup>470</sup> que aparecen en la representación de la Asunción, en la Porta della Mandorla de la catedral de Florencia, así como los *putti* de las roscas del arco (Ilust. num. 24.6 a), dentro de la decoración vegetal, que datan de la segunda fase de su construcción (autor de la decoración de la rosca izquierda: Niccolò di Pietro Lamberti; de la de la derecha: Antonio y Nanni di Banco, y, posiblemente, Donatello)<sup>471</sup>.

Mucho menos conocidos (y no mencionados por Struthers), dentro de la catedral de Florencia y muy cerca de la puerta mencionada, se hallan las ventanas de la tribuna norte: en la que mira al oeste, existen dos *putti* en los que se apoya la repisa de la misma, figurados como dos “bebés atlantes”<sup>472</sup>.

- 1406: el Monumento de Ilaria del Carretto de Jacopo della Quercia (Ilust. num. 24.6 b);
- 1411-13: la predella del nicho de los Quattro Santi Coronati de Nanni di Banco, en Orsanmichele, de Florencia (Ilust. 24.6 c);
- 1418, la Tumba de Onofrio Strozzi en Sta. Trinita, Florencia, de Piero di Niccolò Lamberti (Ilust. Num. 24.6d).

---

<sup>470</sup> Nótese que varios de los estudiosos actuales sobre este tema hablan indistintamente de querubines y de *putti*.

<sup>471</sup> Seymour, Ch., op. cit., p. 33.

<sup>472</sup> Bergstein, M., “Two Early Renaissance Putti: Niccolò di Pietro Lamberti and Nanni di Banco”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 52 Bd., H. 1 (1989), pp. 82-88, Deutscher Kunstverlag GmbH, Munchen-Berlin. No nos ha sido posible localizar estos “bebés atlantes” dentro de la Catedral de la ciudad del Arno, pero sí hemos podido examinar una representación similar en la puerta de dicho edificio, previa a la de la Mandorla, y que, por el estilo que presenta, es de época similar, en la que aparece un putto que parece sostener una columna (Ilust. Num. 24.6.e). Este caso concreto no aparece en el listado de Struthers, pero creemos interesante intercalarlo porque se trata, igualmente, de una de las primeras representaciones de este tipo en el arte florentino. También aludimos a este bebé atlante porque se encuentra representado en las pinturas de Pagano y San Leocadio en la Catedral de Valencia (Ilust. 24.6e) a las que nos referiremos más adelante, cuando nos ocupemos de la cuestión querubines/ángeles.

En relación con esta cronología de apariciones tempranas de los *putti*, hemos de añadir aquí los (posibles) amorfos que aparecerían en tapices, como los pertenecientes a Felipe el Atrevido de Borgoña, según un inventario de 1401 ("*denouemens d'amans et d'enfans*"), así como los pertenecientes al Duque de Berry ("*chambre aux enfans*"), de aproximadamente la misma época, que menciona Raimond Van Marle<sup>473</sup>.

A partir de 1420, aproximadamente, será Donatello quien empiece a utilizar esta figura muy profusamente, hasta que se convierta en uno de los elementos característicos de sus obras. De hecho, Sally Struthers, en su tesis doctoral mencionada, estima que, al menos, la mitad de la obra de Donatello, contiene este tipo de representaciones, aunque, por otra parte, continúa, no se trata de simples imitaciones sino que "crea nuevas poses y usos para el niño alado clásico"<sup>474</sup>.

De hecho, Struthers enumera las primeras obras de Donatello en las que aparecen los *putti*:

1422-23 ca., San Luis de Toulouse, Museo dell'Opera di S. Croce, Florencia (se refiere a unos diminutos *putti* que decoran la parte alta del báculo de San Luis) (Ilust. 25.6 a).

1425-28 ca., Madonna de las Nubes, Boston, Museum of Fine Arts (Ilus. Num. 25.6 b).

1425-27 ca., Ascensión y Entrega de las llaves a San Pedro Londres, Victoria and Albert Museum (Ilust. num. 25.6 c).

1425 -27, ca., Fiesta de Herodes, paramento de la Fuente del Baptisterio de Siena (Ilust. num. 25.6d).

---

<sup>473</sup> Van Marle, R., op. cit., pp. 188-93.

<sup>474</sup> Struthers, S.A., op. cit. p. 110.

1425, ca., Ángeles musicales danzantes, Pila bautismal del Baptisterio de Siena<sup>475</sup> (Ilust. num. 25.6e).

1421, 1425 – 27, Tumba Coscia, en colaboración con Michelozzo, Baptisterio de Florencia (Ilust. num. 25.6 f).

1427-9, Nápoles, Monumento Brancacci, en colaboración con Michelozzo), Nápoles, Sant'Angelo a Nilo, (incluyendo el relieve de la Asunción de la Virgen) (Ilust. num. 25.6 g).

1428-29, ca., Lastra funeraria de Giovanni Pecci, Catedral de Siena

Es interesante resaltar, en relación con la presente tesis, que, entre las anteriores obras, una se encuentra en Nápoles, y fue realizada, en colaboración con Michelozzo, en fecha bastante anterior a la de la erección del Arco del Castelnuovo, por lo que es muy posible que hubiera quedado en la ciudad, si no un taller donatelliano, sí escultores que posiblemente trabajaron con ambos para la ejecución del monumento Brancacci, y que quizá hubiesen guardado algún/os modelo/s de los que se utilizaron<sup>476</sup>, y que, entre ellos, tuvo que estar, necesariamente, alguno de los modelos de *putti* tan favorecidos por los dos artistas. Hubiera sido posible, quizá, que los artífices venidos de diferentes lugares de Italia para hacerse cargo del Arco del Castelnuovo, además de los modelos que traían consigo, hubiesen considerado (posiblemente por indicación del Magnánimo, que sabía bien quiénes eran los más conocidos y de mayor

---

<sup>475</sup> John Pope-Hennessy y Artur Rosenauer se refieren a las más tempranas representaciones escultóricas de los putti **en bulto redondo**: se trata de tres bronce de niños alados, que datan de 1429 y que se hallan en el tabernáculo de la pila bautismal de la Catedral de Siena, y fueron realizados por Donatello (Ilust. Num. 25.6e). Véase Dempsey, Ch. *Inventing the Renaissance Putto*, p. 18, University of North Carolina Press, Chapel Hill & London, 2001.

<sup>476</sup> “El problema es que no existe, hasta el momento, ningún dibujo de mano de Donatello ...”, Greenhalgh, M., *Donatello and his sources*, p. viii, Holmes&Meier Publishers, N. York, 1982.

calidad en el momento, como ya hemos visto) lo realizado por Donatello y Michelozzo con anterioridad en Nápoles, tomando modelos de algunas de sus figuras más características, o bien aprovechando las posibles anotaciones que hubieran podido quedar en los talleres napolitanos.

En los años (entre 1443 y 1458) en que se gestó la idea y se realizó el Arco, Donatello era ya el más conocido, apreciado e influyente escultor del momento<sup>477</sup>, y es lógico, por lo tanto, que la imagen del *putto*, tan utilizada por él, fuese una de las preferidas tanto por los comitentes, como por los artistas que querían parangonársele, ya que, por la calidad de sus obras, era el referente artístico de todo el periodo: "...La invención artística y ornamental de la nueva figura del *putto-spiritello* debe su existencia, sobre todo y por encima de todo, al genio de Donatello... cuya rápida y extensa disseminación se debe a lo que Warburg denominó una *pathosformel*: un nuevo arquetipo expresivo..."<sup>478</sup>. En el mismo sentido se expresaba, mucho tiempo antes, Wilhem von Bode, quien afirma que la creación del *putto* (al que Dempsey denomina "la corporeización de un nuevo concepto de ornamento en acción"<sup>479</sup>) en el Quattrocento, se debe a los escultores de esta época, con Donatello a la cabeza<sup>480</sup>. No es de extrañar, por tanto, que se utilizaran con gran profusión en el Arco de Alfonso, utilizando modelos suyos (testigos de su paso por Nápoles), o bien procedentes de otras fuentes que pertenecían a los artistas que allí trabajaron, pero, indudablemente, por influencia del gran artista del momento.

En cuanto a las fuentes de donde surgieron estos *putti*, tanto los de los artistas renacentistas que los utilizaron por primera vez, a que alude Struthers, como

---

<sup>477</sup> "Dotó a sus obras de tal gracia, calidad, diseño y habilidad, que cuando se observan los vestigios del estilo antiguo de los excelentes griegos y romanos hay tal parecido, que sin duda alguna debe ser admirado como uno de los mayores ingenios y uno de los que más se han aproximado a las auténticas dificultades, que tan perfectamente han mostrado algunos, tal y como aparece en todas sus obras. .. En su época, ningún artista lo superó y en nuestra edad no hay nadie que se le pueda comparar." Vasari, G., hablando de Donatello, op. cit. p. 279.

<sup>478</sup> Dempsey, Ch., op. cit., p. xiii.

<sup>479</sup> Dempsey, Ch., op. cit., p. 34.

<sup>480</sup> Von Bode, Wilhelm, *Florentine Sculptors of the Renaissance*, p. 151, Charles Scribner's Sons, N. York, 1909.

los de Donatello, es claro que surgieron, en su mayoría, de los sarcófagos romanos, ampliamente conocidos, y conservados, por la gran profusión existente, en todos los territorios del Imperio.

Greenhalgh, en su obra mencionada, ha hecho una relación exhaustiva de los objetos que pudieron servir de modelo a Donatello, y, añadiría quien suscribe, a todos los artistas renacentistas interesados en el arte romano como modelo para sus obras: desde los relieves y estelas funerarias, hasta las gemas, monedas, medallas y cerámicas, o las grandes piezas escultóricas, que aún era factible encontrar (edificios antiguos aún en pie, roturación de nuevos campos y surgimiento, por ende, de piezas de época romana, la expansión de las ciudades tras la Peste Negra, que condujo a la erección de nuevas viviendas, con sus correspondientes cimientos, al cavar los cuales también se encontrarían piezas antiguas, el clásico de los ladrones de tumbas, la reutilización de materiales antiguos, la mentalidad coleccionista, etc., etc...). No hemos de olvidar que, en el caso que nos ocupa, la bahía de Nápoles era una de las zonas donde más profusamente se podían encontrar restos antiguos, precisamente por haber sido una de las preferidas por los patricios de la aristocracia romana, y contener los restos de las villas de aquellos, riquísimos por tanto en motivos a imitar, como hemos dicho en otro lugar.

#### 6.2.2.4.- Los planteamientos de los artistas renacentistas

Lo que nos interesa, en este caso concreto, es qué significación podían atribuir los artistas renacentistas, y, específicamente, los autores del Arco del Castelnuovo, a los *putti* que representaron muchos puntos del mismo, y que hemos enumerado al principio del presente epígrafe.

En primer lugar, es necesario recordar que *El Arte de Amar* de Ovidio fue una de las pocas obras que no se perdieron a lo largo de la Edad Media, y que fue manejado por sus defensores y detractores durante este amplísimo periodo, utilizándose, incluso, en una gran cantidad de épocas y situaciones, como texto

docente<sup>481</sup>, o bien a través de las muchas versiones del Ovidio Moralizado que existieron durante este largo periodo, y de sus ilustraciones. Ello quiere decir que el personaje mitológico Eros/Amor/Cupido era conocido suficientemente para los eruditos y, por ende, para sus protectores del Renacimiento, y, lógicamente, también para los artistas. Cuestión diferente es si todos ellos identificaban a los *putti* de los sarcófagos, o de alguna de las obras arquitectónicas subsistentes y a la vista, con este personaje concreto, descrito por Ovidio como “el niño vagabundo, lleno de ligereza, que tiene dos alas, ...”<sup>482</sup>, sin más especificación.

Lo que sí tenían claro los contemporáneos de estos *putti* es que el personaje *Eros/Amor/Cupido* aparecía, ya desde hacía bastante tiempo, en las procesiones, cabalgatas, entradas triunfales, *trionfi*, etc... que venían formando parte de los festejos y festividades medievales de los que hemos hablado en nuestros epígrafes 3.4.2. y 3.4.3., que también tenían lugar en Italia en las mismas épocas (ya se ha comentado en otro lugar la influencia de los *Trionfi* de Petrarca en las festividades de ciudades y pueblos, y la celebridad que alcanzaron. El personaje Amor y su Triunfo era una de las figuras –carrozas- que aparecían con más frecuencia en los desfiles de estas celebraciones)<sup>483</sup>. Es decir, formaba ya parte del acervo popular.

“...En concreto, -dice Dempsey-, los *putti* representados en infinitas ocasiones desde el primer renacimiento, son *spiritelli*, es decir, geniecillos en los que los italianos de la época creían, de acuerdo con la mentalidad general.... se unen ambos conceptos: el de *genius*, latino, y procedente de los textos clásicos, y el de *spiritello*, geniecillo existente en el acervo de la superstición popular... Examinaré el significado del concepto popular que se encarna en el *spiritello*, junto con el contexto ornamental en el que aparece en

---

<sup>481</sup> Existe una enorme cantidad de textos sobre la materia, pero, por todos, indicamos el artículo de José Luis Canet “Literatura ovidiana (*Ars Amandi* y *Reprobatio Amoris*) en la educación medieval”, revista electrónica *Lemir*, Universidad de Valencia, num. 8, 2004, ISSN 1579-735X, que puede servir de adecuado resumen de esta temática.

<sup>482</sup> Ovidio, *Ars Amatoria*, Libro II, v. 18-20.

<sup>483</sup> Charles Dempsey comenta ampliamente este tema en su obra, a la que nos venimos refiriendo. Dempsey, Ch., op. cit., pp. 63-106.

la mayoría de los casos: el de *feſta*.... De forma que ſe transformaron, y fueron transformados a ſu vez, por ſus contrapartidas ornamentales de Roma: el *genius* y la *feſta corona*...<sup>484</sup>.

Esta unión de conceptos, el clásico y el doméstico (el *genius/amor*, por una parte, y el *ſpiritello*, por otra) ſe halla firmemente establecida en muchos de los contratos de la época: Dempſey ſe refiere a contratos de diferentes momentos y eſcultores del Quattrocento (desde 1428 hasta 1468, los de Donatello para el púlpito de Prato, de Filarete para el banco Medici de Milán, para la capilla del Beato Giovanni Orſini de Niccolò di Giovanni Fiorentino y Andrea Aleſſi, o de Giuliano da Maiano para la Sagreſtia delle Meſſe, en la catedral de Florencia) en los que los *putti* representados ſon mencionados con eſte apelativo concreto. Es interesante reſaltar que también en contratos eſpañoles aparece eſta denominación, por ejemplo, en el realizado para la tumba del Cardenal Cisneros, donde ſe habla de "*feſtones e ángeles eſpíriteles*"<sup>485</sup>, volveremos ſobre eſte tema en la ſegunda parte del preſente trabajo.

Siguiendo con el planteamiento de Dempſey, de emparejar los *putti* clásicos y los *ſpiritelli* de la experiencia diaria de los hombres del ſiglo XV, eſte autor refiere a la teoría-explicación medieval de cómo funcionaban los ſistemas del cuerpo humano, baſada en las de la eſcuela clásica griega de medicina<sup>486</sup> que ſe apoyaban en la eſtencia de una gran profuſión de pequeños eſpíritus que tenían a ſu cargo el funcionamiento de dichos ſistemas<sup>487</sup>: del hígado, llevando a través de las venas, los alimentos ("eſencias conſervadoras de la vida, como el agua, la carne y los frutos"), otros que ſe hallaban en el corazón y que ſe

---

<sup>484</sup> Dempſey, Ch., op. cit., p. 13-16. La *feſta corona* refiere a los feſtones, encarpes o guirnaldas que ſostienen los *putti* en muchas de ſus representaciones, de los que hemos hablado en el epígrafe anterior.

<sup>485</sup> Véaſe Gómez-Moreno Martínez, M., op. cit. (1991), p. 120; el documento ſe encuentra, indica eſte autor, en el Archivo Hiſtórico Nacional. Órdenes Militares, Uclés, apéndice: cajas 29 y 30; nº 186. Copia de D.F. Ferrándiz. Nóteſe, igualmente, que ſe habla de "ángeles" al referirſe a eſte tipo concreto de *putti*.

<sup>486</sup> Véaſe Dempſey, Ch., op. cit., Nota 40, p. 237, donde incluye una ſucinta bibliografía ſobre eſta temática.

<sup>487</sup> Véaſe Dempſey, Ch., op. cit., p. 41 y ſſ.

ocupaban del pulso y la respiración, correteando por las arterias, los que se encontraban en el cerebro, que circulaban a través de los nervios, conectados a los órganos de los sentidos, desde donde recibían datos del exterior a través de otros espíritus: los *spiriti sensitivi*. En definitiva, todos estos pequeños espíritus, se ocupaban del funcionamiento, de las funciones fisiológicas que sostienen el organismo.

Pero no solo se ocupaban de la fisiología, sino también de la psicología: había *spiritelli* de la vista, del sonido, de la cara, los que producen el enamoramiento o el terror, el mareo del borracho, los *spiriti sensitivi* a que hemos aludido, que producen sensaciones repentinas, los de la música, los ritmos y las melodías (por ejemplo, los representados por Donatello en la Cantoría de la Catedral de Florencia, que “entran a través de los oídos, aceleran el palpito del corazón e, involuntariamente, remueven al alma...”)<sup>488</sup>, etc. etc...

Si eran éstas las nociones que tenían en sus mentes los hombres cultos del siglo XV cuando veían en las obras de los artistas las representaciones de los *putti*, copiadas de los monumentos de Roma, no lo podemos saber. Lo que sí es cierto es que, bien se utilizaran simplemente como ornamento, bien como ornamento en acción, si su rápida y extensa diseminación se debe a lo que Warburg denominó una *pathosformel*, un nuevo arquetipo expresivo, o si representaban a estos pequeños espíritus que hacían funcionar los cuerpos de los mortales, lo cierto es que fueron empleados con una enorme profusión desde principios del Quattrocento en adelante, y que, en el Arco del Castelnuovo, fueron representados muy ampliamente en todas sus modalidades (Ilust. Num. 21.6):

---

<sup>488</sup> Respecto de estos *putti* danzantes, creemos necesario aludir a la *Saltatio*, danza dionisiaca que realizaban los niños, con tirso y antorchas en las manos. En cuanto al modelo utilizado, Janson se refiere a un sarcófago de los Museos Vaticanos que muestra unos *putti* boxeando, o bien a las ménades de diferentes tipos que aparecen, por ejemplo, en los vasos Arretinos. Véase Janson, H.W., *The Sculpture of Donatello*, pp. 51-56, 65-66, 257-58, Princeton University Press, Princeton, NJ, (U.S.A.) 1963. Por nuestra parte, nos gustaría introducir aquí el sarcófago que se encuentra en el Museo de las Excavaciones de Ostia, cerca de Roma, que incluimos como Ilust. num. 22.6h, que refiere específicamente a las celebraciones dionisiacas, como se puede ver por las cabezas caprinas que soportan los festones.



- con y sin alas, representando *amorini* o *genii*,
- portando festones de varios tipos, imitando al pie de la letra los de los sarcófagos de Roma,
- en diversas fases de transformación o vegetalización, anticipando los grutescos que luego se harán tan célebres, a partir de los últimos veinte años del siglo, y, por ende, adelantando casi treinta años su aparición,
- bailando en una especie de *thíasos* dionisiaco infantil, replicado por los niños y muchachos de la cabalgata triunfal,
- llevando cornucopia o antorcha, bajo las Victorias del arco superior, religándolos con la representación del Amor que sirve a la continuidad de la raza humana, o con las Estaciones, cuyo transcurrir incansable es una representación del Tiempo,
- conduciendo las dos bigas representadas a los lados de la primera inscripción del arquitrabe del arco inferior (ALFONSUS REX HISPANICUS SICULUS ITALICUS PIUS CLEMENS INVICTUS),
- y, finalmente, como “decoración” en la representación de un salón figurado, donde aparecen haciendo sonar trompetas triunfales (¿una nueva réplica o resonancia del grupo de músicos que precede al Magnánimo?), siguiendo el modelo de Donatello y Michelozzo en la Tumba del Cardenal Brancacci de Sant’Angelo a Nilo.

Todo ello sin olvidar que, relativamente poco tiempo después, en 1518, y en un documento español, se les considera una representación de los ángeles que, adjetivados como *espiriteles*, señalan indudablemente a los *putti* objeto de nuestro análisis, como veremos a continuación.

#### 6.2.2.5.- Ángeles y *putti*, conceptos confusos y mezclados en los principios del Renacimiento; su plasmación en el Arco del Castelnuovo

Los ángeles, espíritus puros creados por Dios, seres espirituales o inteligencias puras empleadas por el Padre para llevar a cabo sus mandatos, aparecen en el Arco, solo como tales, en los siguientes lugares:

- En la zona frontal del pedestal derecho, y en los lunetos que forman los encarpes, encontramos dos querubines con dos pares de alas cada uno: un par que surge a ambos lados de las mejillas, y otro más pequeño que parece brotar de la nuca o la parte trasera de la cabeza (Ilust. num. 27.6).
- Igualmente, vemos un ángel (es difícil determinar si con un par de alas o con varios, por la forzada ubicación donde se halla) sobre la figura de Alfonso en el desfile triunfal que conforma la parte central del Arco, bajo el baldaquino que forma parte del Carro del Rey, inserto en uno de los tímpanos decorativos del friso superior (Ilust. num. 27.6).
- También parece intencionada la colocación de la “decoración” figurada en el salón donde se desarrolla la escena del relieve interior izquierdo, en la que dos angelitos con trompetas decoran una ventana, en la que aparece un ángel alado, que muestra el Escudo de los Cuatro Palos, el asta de cuyo estandarte señala directamente a la cabeza de Alfonso (Ilust. Num. 27.6).

Como acabamos de ver, en el contrato para la ejecución del sepulcro del Cardenal Cisneros se mezclaba el concepto de ángel con el de *spiritello*, al que aludían igualmente los contratos para diversas obras quattrocentistas de Donatello, Filarete y Giuliano da Maiano, entre otros. Esta confusión/ligazón

entre los ángeles y los *putti* es una constante en la que han reparado, o han incidido, muchos de los autores que se han ocupado del tema:

- Luis Réau: "En cuanto a los *ángeles niños*, tienen un origen más remoto. Quizá hayan nacido, como los tres escolares de la leyenda de san Nicolás. de una falsa interpretación de las imágenes, en las cuales, de acuerdo con las reglas de la jerarquía espiritual, estaban representados en pequeño tamaño junto a un Dios gigantesco. La costumbre de representar las almas de los muertos en forma de niños recién nacidos también pudo contribuir a su proliferación..."<sup>489</sup>,
- Struthers: "...fundir la forma pagana con el significado cristiano. Tanto los *genii* como los ángeles son intermediarios entre los mundos humano y divino, y acompañan al alma al más allá. La intercambiabilidad del significado de la antigua forma visual le inspiró (a Donatello) para usar al *putto* en muchas maneras nuevas..." "Donatello... eleva al *putto* a la esfera de los ángeles", "...crea el standard para serafines y querubines..."<sup>490</sup>.
- Philippe Faure: "...No olvidemos que en el siglo XV se origina la imagen del *putto*, esa figura sincrética entre el ángel y el amorcillo antiguo que se convertirá en una de las representaciones más habituales del ser celestial entre los siglos XVI y XVII... en este proceso, la mitología grecolatina habría sido recuperada, y no el fondo de referencias bíblicas... La imagen sincrética del *putto*, junto con el fenómeno de aumento cuantitativo de la presencia angélica en los manuscritos, viene a sumarse para contribuir de un modo singular al empobrecimiento de la carga espiritual del ser celestial"<sup>491</sup>.
- Berefelt: "...los pares de erotes en el arte funerario clásico suministraron la base para la plasmación y concepto del "angel niño", el querubín..." "...Incluso en estos momentos tan tempranos (se refiere a la escena del Nacimiento de

<sup>489</sup> Réau, L., *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia*, T.1, vol. 1, p. 57, Ediciones del Serbal, Madrid, 2007.

<sup>490</sup> Struthers, S., op. cit., pp. 25, 32, 75 y ss., 110.

<sup>491</sup> Faure, P., "Ángeles", *Diccionario razonado del Occidente medieval*, Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt (eds.), Ed. Akal, Madrid, 2003.

María de Giotto en la Capilla de la Arena de Padua, ca. 1305- Ilust. Num. 27.6) se ha investido a los erotes o *putti* con una función que realmente debería haber sido reservada a los ángeles...” “...aparecen también en relieves de naturaleza decorativa, donde se muestran bailando o tocando música, una clara imitación de los *amorini* del periodo clásico”<sup>492</sup>.

- Janson: “Los *putti* podían ser convertidos en ángeles, cuyo alegre temperamento les convertía en compañeros de juego del Niño Dios, y mensajeros de la alegría celestial...”<sup>493</sup>.

Sin embargo, de la misma manera que podemos entender la plausible, e incluso premeditada, confusión cuatrocentista entre ángeles y *putti*, que se basaba, muy posiblemente, en el hecho de que estaban provistos de alas, y, en cualquier caso, eran representados volando en muchas ocasiones, sí es necesario hacer hincapié en el cambio de imagen que se produjo al sustituir la imagen de unos jóvenes o adolescentes con alas, cuyo modelo eran las Victorias de los arcos de triunfo romanos<sup>494</sup> (idea medieval: Ilust. Num. 23.6) por la de un bebé “regordete, habitualmente alado y con frecuencia desnudo” (idea renacentista).

Esta imagen del bebé o niño de pecho, que se había venido utilizando desde el siglo XIII, pero, sobre todo, desde el XIV, para representar al Niño-Dios como recién nacido<sup>495</sup>, con mayor o menor fortuna, en las escenas de su infancia, en las que aparece más o menos vestido, pero siempre mostrando alguna parte de su cuerpo, que es el de un niño recién nacido o de muy pocos meses (en brazos de la Madonna, en el Nacimiento, Lavado del Niño, Adoración de los Reyes y los Pastores, Presentación en el Templo, Matanza de los Inocentes,

<sup>492</sup> Berefelt, G., op. cit. pp. 107-9.

<sup>493</sup> Janson, H. W., op. cit. (1937), p. 435.

<sup>494</sup> Berefelt, G., op. cit., p. 21 y ss.

<sup>495</sup> Recuérdese que, desde principios del siglo XV, se empieza a representar, muy frecuentemente, al Niño Jesús desnudo, en el suelo, recién nacido, de acuerdo con la visión de Santa Brígida, canonizada en 1391 (Ilust. Num. 28.6).

Huida a Egipto, etc...Ilust. Num. 28.6). Ahora, a principios del Renacimiento, se empieza utilizar también este tipo de infante, de forma casi universal, en la representación de los ángeles, como hemos visto, a partir del momento en que se produce la conjunción de forma y significado en los artistas, lo que significaría, continuando con el hilo del argumentario que venimos exponiendo, que es posible que aquéllos creyesen que los *putti* de los sarcófagos romanos eran angelitos.

Esta modificación iconográfica alcanzó también a las representaciones de los Serafines y Querubines, que, según la tradición, aparecían como seres cuyos cuerpos se hallaban cubiertos totalmente por sus alas, exceptuando la cabeza (Ilust. num. 29.6): pero las cabezas de los Serafines y Querubines, prácticamente desde principios del Quattrocento, adoptaron también los rostros mofletudos de los niños de pecho, posiblemente por influencia de Donatello, aunque no es fácil asegurarlo por existir precedentes constatables tanto en Siena como en Florencia, de fecha bastante anterior<sup>496</sup>.

Llegados a este punto, enlazamos con una de las causas del presente epígrafe: los dos querubines que aparecen en el frontal del pedestal derecho del Arco del Castelnuovo. Como se ha dicho, presentan el rostro gordezuelo y sonriente de los *putti* renacentistas al que se han adosado dos pares de alas (Ilust. Num. 4.6).

---

<sup>496</sup> Véase, por ejemplo, el interesante artículo de Guido Tigler: "Una testina di putto di Giovanni Pisano dalle colonne a racemi del Duomo di Siena. Il tema dell'Erote sul fiore: genesi, sviluppo e significati prima degli Spiritelli' di Donatello", en *Cum bona tum mala. Scultura e arti applicate nel Duomo di Siena, Leggere l'arte della Chiesa*, Mario Lorenzoni (ed.), Quaderni dell'Opera, Siena, 2009-2010, nums.13-14. A este antecedente, deseamos unir, por nuestra parte, los querubines que adornan las enjutas del tabernáculo del Orcagna en Or San Michele (finalizado en 1359), de Florencia, que pueden ser perfectamente parangonables, casi cincuenta años antes, a los putti alados del Quattrocento, fuese quien fuese su primer autor.

En cuanto a la forma de esta representación, tenemos que referirnos, de nuevo, a la cultura religiosa del Rey<sup>497</sup>, de quien se decía que se sabía la Biblia de memoria. Y ello porque los querubines que estamos comentando han sido diseñados específicamente para que se vean, claramente, esos dos pares de alas, de acuerdo con las imágenes que proyecta la Biblia y, en concreto, el Libro de Ezequiel, cuya visión del Carro de Dios contiene cuatro “seres vivos”<sup>498</sup>, y cada uno de ellos tenía cuatro alas. Ello implicaría que el programa iconográfico del Arco estaba diseñado por alguien que conocía bien la Biblia (como Alfonso, de quien ya hemos hablado en este sentido con anterioridad), y que el autor del mismo entendía que los querubines tenían solo dos pares de alas, como hemos dicho.

En esta misma línea de pensamiento, decir que, en el gablete sobre las arquivoltas de la entrada a la Capilla de San Jorge del Palacio de la Generalidad en Barcelona, se halla representado igualmente un querubín con dos pares de alas (Ilust. num. 29.6), en un estilo claramente gótico, pero al que podríamos relacionar con los dos querubines que ocupan el frontal del pedestal derecho del Arco<sup>499</sup>. Es obvio que no se trata de una coincidencia, y que, posiblemente, tenga que ver también con algún planteamiento religioso de Alfonso el Magnánimo (del que hablaremos más adelante), quien, igualmente, reinaba en Aragón en la época de la construcción de dicha Capilla: década de los años

---

<sup>497</sup> En otro lugar hemos aludido al artículo de Gennaro Toscano, “La formación .....” en *La Biblioteca napolitana*...op. cit. p. 186, donde, refiriéndose al inventario de las posesiones de Alfonso, dice que, a los 17 años (1413), y entre otros objetos, como armas, joyas, etc... poseía ya 24 libros: “crónicas, obras de historia y, **sobre todo, biblias**”. Igualmente, véase Ryder, A., op. cit. p. 383: “Presumía de haber leído catorce veces la Biblia junto con los Comentarios de Nicolás de Lyre... y de saberse de memoria pasajes completos....”.

<sup>498</sup> Ezequiel no habla de Querubines, sino de “Seres vivos”.

<sup>499</sup> Al que podemos comparar con el Serafín de la escena de la Circuncisión de Mantegna (Uffizi), que incluimos en la Ilustración, con el que, pese a la diferencia de estilos, aún podemos detectar una gran similitud (Ilust. Num. 29.6), interesante resaltar, de nuevo, que no parece haber justificación teológica o histórica alguna para que esta figura corresponda con un Serafín, o con cualquier otro miembro de la jerarquía angélica. Es posible que refiera al ángel del que habla el Evangelista (Lucas, 2.21): *Cuando se hubieron cumplido los ocho días para circuncidar al Niño, le dieron el nombre de Jesús, impuesto por el ángel antes de ser concebido en el seno...*” (Nácar-Colunga), pero, en este caso, se trataría del Arcángel de la Anunciación, y no de un Serafín de seis alas, como el representado por Mantegna.

treinta de mil cuatrocientos<sup>500</sup> (en concreto, el año de terminación de la obra arquitectónica es 1434).

Serafines y Querubines, eran, como se ha visto, muy distintos por su función, de acuerdo con la estructura de la Jerarquía Celeste de Pseudo-Dionisio el Areopagita<sup>501</sup>, difundida por su traducción al latín de Juan Escoto Erígena a mediados del siglo IX, que vuelve a ser objeto de nuevas traducciones y exégesis en el siglo XIII (San Alberto Magno, Roberto Grosseteste, San Buenaventura, Sto. Tomás de Aquino, etc., etc...), después de haber caído en olvido a partir del X<sup>502</sup>.

Esta revitalización de la jerarquía angélica, condujo a una mayor profusión de las representaciones de Serafines y Querubines, ya que las apariciones de Dios Padre, o sus símbolos, desde estas fechas, se muestran rodeadas de ángeles de las dos primeras jerarquías, aunque a veces es indiscernible el hecho de que tengan dos o tres pares de alas: esta indefinición se acentúa aún más según nos vamos acercando al siglo XV y en adelante, ya que no solamente será el Supremo Hacedor el rodeado de serafines y querubines (Ilust. Num. 30.6), sino también Jesucristo, e incluso la Virgen, como puede verse en la reiterada Puerta de la Mandorla de la Catedral de Florencia, o, por ejemplo, en el también mencionado fresco de Mantegna en la iglesia de los Eremitani, que es coetáneo al Arco del Castelnuovo.

Respecto de esta cuestión, es preciso poner de relieve que los artistas de la Edad Media no parecieron interesarse excesivamente por la distinción entre ambas jerarquías de seres angélicos, ya que no parece que se hayan detenido

---

<sup>500</sup> En concreto, el arquitecto encargado de la obra fue Marc Safont, y la fecha de terminación de la capilla es 1434, aunque no hay información sobre el autor de la elaboradísima portada gótica. Véase Ainaud, J., *El Palau de la Generalitat de Catalunya*, pp. 37-98, Generalitat de Catalunya, Departamento de Presidencia, Barcelona, 1988.

<sup>501</sup> Parker, J. (trad.), *The Works of Dionysius The Areopagite, The Heavenly Hierarchy and The Ecclesiastical Hierarchy*, now first translated into english from the original greek, James Parker & Co., London & Oxford, 1899.

<sup>502</sup> Faure, Ph., op. cit. p. 34.

de forma muy específica en esta diferenciación<sup>503</sup>. Como apuntamos, esta falta de precisión se produce durante todo el periodo, incluyendo la transición medieval-renacentista del siglo XV, porque en las obras de los artistas no queda claro si se trata de querubines o serafines en la mayoría de los casos (Ilust. nums. 29.6 y 30.6). Sí podemos decir, que, por inferencia de las obras de Pseudo-Dionisio, y de los libros de la Biblia donde aparecen descritos (Ezequiel e Isaías), la primera jerarquía angélica: los Serafines, tendría seis alas y, en las representaciones pictóricas (o en las escultóricas coloreadas), serían de color rojo<sup>504</sup>, mientras que la segunda, los Querubines, obviamente, tendría cuatro (por estar un nivel inmediatamente inferior, quizá, en la escala jerárquica, pero también porque los autores entendieron que los “vivientes” que aparecían en la visión de Ezequiel eran Querubines), que parecen ser los representados (porque tienen dos pares de alas) en el frontal del pedestal derecho del Arco del Castelnuovo<sup>505</sup>.

Para finalizar con esta cuestión de los Serafines/Querubines, y en orden a explicar su existencia en el Arco, añadir que los Querubines no solamente han sido considerados como los “depositarios del conocimiento y visión de Dios, (por) su

---

<sup>503</sup> Cattin, Y. y Faure, Ph., *Les Anges et leur Image au Moyen Age*, pp. 60-65, Ed. Zodiaque, 1999. Véase también Noell, B., “Medieval representation of the Cherub and the Diagram in Beinecke MS 416”, on-line, Yale University, 2006.

<sup>504</sup> El término hebreo utilizado para formar esta palabra es *saraph*: arder, de donde los serafines serían “los ardientes”, y, por eso, se verían representados, casi siempre, coloreados de rojo (Ilust. num. 29.6). Su contrapartida, los querubines, aparecen, asimismo, coloreados en azul.

<sup>505</sup> Respecto de esta temática de la diferenciación entre serafines y querubines no podemos dejar de traer aquí el trabajo de Fernando Marías “Los ángeles emparedados de Pagano y San Leocadio”, donde alude a “los orígenes de nuestras pinturas, entre la Bolonia y la Venecia de Marzo Zoppo, la Padua de Mantegna y la Ferrara de los Este... Algunas de estas imágenes ... podrían haber sido también compartidas en su experiencia visual por los canónigos de Valencia... y habrían pensado que sus ángeles debían adecuarse a cuanto se había escrito sobre ellas. Y no nos referimos tanto a san Dionisio Areopagita en su *De coelestis hierarchia* como al más próximo de los estudiosos de estos seres espirituales, el catalán Francesc Eiximenis, que había dedicado, precisamente en Valencia, en 1392, su *Llibre dels Àngels* al maestro racional del reino Pere d’Artés...”. Pp. 59-98, *La Catedral de Valencia. Una ciudad y su templo*, Navarro, M., Bérchez, J., Gómez-Ferrer, M., Marías F. y Pérez, C., FMR, Bolonia, 2008. Es evidente que los pintores de la bóveda de Valencia conocían bien esta diferenciación y la plasmaron en su trabajo, como queda claro en la ilustración que adjuntamos (Ilust. Num. 30.6d).



capacidad de recibir el elevado don de la luz, (por) su poder de contemplar la superdivina belleza, en su poder revelado, y (por) el haber sido impartidos de la sabiduría, así como su disposición a comunicar todo ello a quienes se hallan cerca”<sup>506</sup>, sino también que, de acuerdo con los textos bíblicos, se les consideraba los guardianes del Árbol de la Vida: después de la expulsión de Adán y Eva del Jardín del Edén, dios colocó a un querubín para custodiarlo (*Gen.* 3.23) y del Arca de la Alianza (por la forma en que Dios explica a Moisés como debe ser el Arca, siempre han entendido los comentaristas y autores que los dos Querubines que debían estar sobre la tapa se hallaban allí para guardarla; *Ex.* 25.18 y 20).

Es muy posible que, en el presente caso, también han sido ubicados en el lugar donde se encuentran como guardianes de la Puerta<sup>507</sup>, es decir, de la entrada del Arco, aunque, por sus gestos alegres, no parece que tuvieran intención de rechazar, o de asustar, a ningún recién llegado (más parecería que esa misión la tiene la Gorgona apotropaica del registro inferior del pedestal de la izquierda, ya entrando en el Arco, de la que hablaremos más adelante), aunque ello coincidiría con el talante abierto, benefactor y protector con que el Magnánimo pretendía investir la ideología de su reinado en Nápoles .

En cuanto al ángel/querubín que se encuentra en el friso superior de la escena del desfile triunfal, inmediatamente sobre la figura del Rey, bajo el baldaquino, y enmarcado por uno de los seis tímpanos que forman parte de dicho friso, Krufft y Malmanger lo consideran como un angel protector (angel de la guarda, diríamos nosotros), aludiendo al hecho de que “Alfonso sentía veneración por la idea de que había sido conducido y protegido por un angel del Señor”<sup>508</sup>. Respecto de esta interpretación nos surgen ciertas dudas, porque el gesto de este supuesto guardián nos parece una mezcla de miedo y sorpresa, aunque es

---

<sup>506</sup> Parker, J. (trad.), *The Works of Dionysius The Areopagite, Part II. The Heavenly Hierarchy*, pp. 24-5, James Parker & Co. London, 1899,

<sup>507</sup> Podríamos decir lo mismo del querubín sobre el gablete de entrada de la Capilla de San Jorge en el Palacio de la Generalidad de Cataluña.

<sup>508</sup> Krufft y Malmanger, op. cit., pp. 242 y 250. Véase igualmente Aurell, M., op. cit., pp. 121 y 153.

posible que sea ésta la forma en que el artista ha encarnado la *terribilitá* de dicho guardián (Ilust. Num. 26.6)<sup>509</sup>.

Otro motivo para este gesto tan curioso podría ser, es posible, la imitación acrítica de los “querubines” que adornan el frontal de la tumba de Baldassare Coscia (el antipapa Juan XXIII), obra de Donatello y Michelozzo, que tienen un aspecto similar (Ilust. Num. 25.6f). La siguiente obra (1427-29) que realizaron ambos artistas en colaboración fue, como hemos visto, el Monumento Brancacci, en Sant’Angelo a Nilo, en Nápoles, por lo que no sería difícil admitir que los “querubines” Coscia pueden ser antecedentes de este “querubín” sobre la cabeza del Rey en el desfile triunfal del Castelnuovo, siempre admitiendo que hubieran quedado, como hemos apuntado en otra ocasión, modelos en poder de los talleres que trabajaron con ellos en Nápoles, o que pertenecieran al taller del artista que los realizó en el Castelnuovo, fuese quien fuese, aunque procedentes de los mencionados de Donatello.

Siguiendo con Kruft y Malmanger y para reconfirmar esta relación con el Angel de la Guarda de Alfonso, mencionan ambos autores una de las medallas que celebran su triunfo<sup>510</sup>, en la que se citan las palabras de agradecimiento de Moisés al Señor tras el cruce del Mar Rojo<sup>511</sup>; igualmente, se refieren a la cabalgata de entrada en Nápoles (relatos de Jonata y del Anónimo Siciliano) y al angel que, espada en mano, precedía al carro del Rey. También se refieren al Balcón “triumfal” del patio del Castelnuovo, donde se podía apreciar, antes de

---

<sup>509</sup> Otra posibilidad sería que el modelo utilizado hubiese sido uno de los tres “querubines” (?) que se utilizaron para el basamento de la Tumba Coscia del Baptisterio de Florencia, que, posiblemente por ser modelos iniciales, tienen un aspecto muy poco angélico y que corresponden a una obra realizada por Donatello y Michelozzo, igual que la Tumba del Cardenal Brancacci de la iglesia napolitana de Sant’Angelo a Nilo, donde no se usó este modelo, pero que hubiera podido quedar entre los utilizados por ambos artistas, en los talleres de Nápoles donde, necesariamente, hubieran de trabajar para la realización de dicho monumento (Ilust. Num. 25.6).

<sup>510</sup> Véase Hill, G.F., *Pisanello*, op. cit., p. 202.

<sup>511</sup> « Fortitudo Mea et Salus Mea Dominus et factus est michi in Salutem » (Ex. 15 :2).

su destrucción por un rayo en 1511, a varios ángeles que sostenían sus escudos y emblemas<sup>512</sup>.

Creemos interesante resaltar, en este contexto, que la “decoración” figurada de la sala donde se desarrolla la escena del relieve interior izquierdo contiene dos angelitos con trompetas a ambos lados de una “ventana”, en la que aparece un ángel-putto alado, que sostiene el escudo de los cuatro palos y porta un estandarte que señala directamente a la cabeza de Alfonso. No parece descabellado pensar que, también en esta ocasión, se está haciendo alusión a este ángel guardián del Magnánimo (Ilust. Num. 26.6).

Finalmente, es preciso tener en cuenta, igualmente, los múltiples serafines que aparecen en el intradós del arco inferior. Exceptuando los formatos octogonales que albergan los emblemas del Rey, todos los demás octógonos están decorados, alternativamente, con un serafín (cabeza de niño, y seis alas) o un motivo vegetal. Ello indicaría un enorme interés por la representación de tales seres angélicos que, en este caso y contrariamente a los tres comentados anteriormente, serían todos serafines. Por otra parte, su numerosísima ubicación en el intradós del arco podría hacernos pensar en que a éste se le quiere representar como un trasunto de la bóveda celestial, con serafines que rodean y cantan las excelencias de la Casa Trastámara aragonesa (Ilust. Núm. 26.6 bis).

Es preciso finalizar el presente epígrafe aludiendo a la, cada vez mayor, profusión con la que aparecerán estos “angelitos” o “querubines”, según la interpretación general, tanto popular como de los estudiosos: treinta años después, es decir, cuando el Conde de Tendilla realice su viaje a Italia y retorne con una gran cantidad de modelos que utilizarán los Mendoza (1486-87), era

---

<sup>512</sup> Muy posiblemente, serían similares a los que adornan la ventana de la gran Sala de los Barones a la que hemos aludido con anterioridad (Ilust. Num. 7.2), aunque, en este caso, no nos parece oportuno interpretarlos como una muestra de la veneración y creencia de Alfonso en su Ángel de la Guarda, sino, más bien, nos parecen los ángeles que sostenían escudos de armas en una gran mayoría de las obras góticas del siglo XV en toda Europa, nos referiremos a este asunto en un epígrafe posterior.

frecuentísima la representación de estos seres angélicos en una gran cantidad de monumentos, sobre todo fúnebres, a los que aludiremos en su momento. Así, de contemplar representaciones de serafines y querubines solamente en torno a Dios Padre o a éste junto con el Espíritu Santo, en muchas de las Anunciaciones tanto medievales como renacentistas, pasamos a verlos, cada vez con mayor frecuencia, rodeando a Jesucristo Resucitado, o en las Coronaciones de la Virgen por su Hijo, o incluso en las Asunciones de María (reiteramos de nuevo la Madonna de la Porta della Mandorla de la catedral de Florencia, o la de Mantegna en los Eremitani de Padua), y, finalmente, como acabamos de decir, en la arquivolta o en el friso de infinidad de monumentos fúnebres renacentistas de finales del siglo XV (Ilust. 30.6).

No nos ocuparemos de los cientos y cientos de “querubes” de cuerpo completo con alitas, o simples cabecitas con alas que poblarán las escenas religiosas en los siglos siguientes.

### 6.2.3.- Los motivos marinos

Entre la multitud de motivos decorativos que aparecen en el Arco, una parte considerable se refiere a temáticas de la mitología clásica relacionada con el mar<sup>513</sup>. Ello se debe, a nuestro entender, y como ya hemos planteado en otros epígrafes, a la propia historia y leyenda que fundamentaba la ciudad y el territorio del reino napolitano (Parténope, Palépolis, Neápolis), orgulloso de su larga tradición greco-romana, que Alfonso quiso asumir como suyo, como parte de su patrimonio, para establecer con mayor fuerza su dinastía. Hubiera sido lógico, por tanto, que diese instrucciones a los artistas para que este tipo de temas apareciese, con cierta profusión, en el Arco que conmemoraría su victoria.

---

<sup>513</sup> Véase Kruft y Malmanger, op. cit., p. 252, Nota 5, donde cita a Antonio M. Aragó Cabañas: “El escudo de Alguer concedido por el Rey Pedro IV el Ceremonioso”, en *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, I., Nápoles 1959, p. 416: “El segundo elemento, las ondas marinas, aluden a la situación topográfica de la villa, próxima a un río o al mar”.

También hemos aludido a los modelos de procedencia greco-romana que, lógicamente, estarían a la vista, o serían fáciles de adquirir, dada la riqueza arqueológica de la zona y el creciente interés de los patronos renacentistas en tal sentido, lo que facilitaría una explicación de su utilización desde ambos puntos de vista (el político y el artístico). Ello al margen de las preferencias culturales que pudieran haber influido en las decisiones de aquéllos, siempre inclinadas hacia la Roma clásica<sup>514</sup>.

Por otra parte, es necesario traer aquí a Jan Bialostocki, que tiene la opinión de que la aparición de motivos de inspiración mitológico-marina en el arco de Alfonso el Magnánimo se debe entender como una alusión a los éxitos de sus empresas marinas<sup>515</sup>

#### 6.2.3.1. Su ubicación en el Arco

Los motivos mitológico-marinos aparecen en el Arco en los siguientes lugares:

- en el registro inferior de la zona frontal del pedestal izquierdo, entre dos mascarones, se ha situado la cabeza de un *putto* entre dos delfines (Ilustr. Num. 31.6).

---

<sup>514</sup> Respecto de esta inclinación/atracción, me parece interesante traer aquí el artículo de Phyllis P. Bober "An Antique Sea-Thiasos in the Renaissance", en *Essays in Memory of Karl Lehman*, pp. 43-50, Lucy Freeman Sandler ed., Institute of Fine Arts, New York University, N-Y., 1964, en el que, además de añadir algunas referencias más sobre dibujos renacentistas de un sarcófago romano incrustado en la fachada del jardín de la Villa Medici, en Roma, a la exhaustiva obra de Rumpf, apunta que éste fue una de las fuentes preferidas de modelos para muchos artistas del Renacimiento, y que "...estudios del mismo pasaron, al parecer, de taller a taller hasta que se convirtió en prototipo *par excellence* de lo *antico* en relación con este tema..." (p. 46), se refiere a las temáticas de mitología marina desde 1480 en adelante. Respecto a esta cuestión nos interesa resaltar el carácter de prototipo que, ante este punto de vista, adquiere el Arco del Castelnuovo, realizado casi treinta años antes de esta fecha y profusamente decorado con estos motivos, como veremos en adelante.

<sup>515</sup> Bialostocki, J., "The Sea-Thiasos in Renaissance Sepulchral Art", p. 70, *Studies in Renaissance & Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60<sup>th</sup>. Birthday*, pp. 69-74, Phaidon, Londres y N. York, 1967.

- bajo el relieve derecho del interior del Arco, en el primer luneto formado por los encarpes, aparece un *putto*-tritón, que tensa un arco, cabalgado por una nereida (Ilustr. Num. 31.6bis).

- sobre las escenas en relieve del interior del Arco, en un friso que comienza bajo cada uno de los estribos del arco inferior y que enmarca, por arriba, ambas escenas, sirviendo de separación con los edículos vacíos de la parte superior del interior. Ambos frisos están cubiertos de escenas marinas, con la siguiente distribución:

En el friso derecho:

- Cuatro mascarones representando dioses-río, de cuyas bocas fluye el agua: dos de ellos formando el frontal del friso, bajo el estribo del arco; en el centro, entre los mascarones, dos delfines afrontados sobre una venera; los otros dos se distribuyen, uno al centro del friso, dividiéndolo en dos, y el último formando esquina en el remate trasero. Dos amercillos descansando sobre dos delfines, que parecen transportarles sobre el agua, distribuidos simétricamente a los lados del friso, junto a los mascarones del principio y del final (Ilust. Num. 32.6 a).
- Dos parejas de tritón con nereida sobre su lomo de serpiente, simétricamente también a ambos lados del mascarón central (Ilust. Num. 32.6 b).
- El remate del final, ya en el interior del portal, formado por el último mascarón esquinado, un delfín apoyado sobre su cabeza, y la representación de una gruta de donde fluye también el agua. (Ilust. Num. 32.6 c)

En el friso izquierdo:

- Cuatro mascarones representando dioses-río, de cuyas bocas fluye el agua: dos de ellos formando el frontal del friso, en cuyo centro aparece un amorcillo que se inclina para dar algo (parece comida) a un delfín, bajo el estribo del arco; los otros dos se distribuyen, uno al centro del friso (excepcionalmente como cabeza de león), dividiéndolo en dos, y el último formando esquina en el remate trasero (Ilust. Num. 33.6).
- Dos amorcillos: el más cercano al exterior cabalgando sobre dos delfines, a los que lleva embridados, aunque en este caso la distribución no es simétrica como en el friso anterior; el segundo junto al mascarón central con forma de cabeza de león, que, en lugar de cabalgar delfines, cabalga un ser fabuloso con la parte superior caprina (Ilust. Num. 33.6 bis).
- Una nereida que cabalga un monstruo marino con cabeza de león, junto al mascarón que hace esquinazo al exterior; en la parte final del friso, junto al mascarón que forma el final, una pareja de tritón con nereida sobre su lomo de serpiente (Ilust. Num. 33.6 bis).
- El remate del final, ya en el interior del portal, es idéntico al anterior con un delfín apoyado sobre su cabeza, y la representación de una gruta de donde fluye también agua.  
(Ilust. Num. 33.6 bis)

- en las "albanegas" de los tímpanos del friso decorativo superior del desfile triunfal, sobre ambos edículos, aparecen también representaciones de tritones y delfines (Ilust. Num. 34.6).

- finalmente, en el arquitrabe donde aparece la inscripción superior (ALFONSUS REGUM PRINCEPS HANC CONDIDIT ARCEM), y sobre el edículo izquierdo, parece que había una escena o representación enmarcada por delfines: en la actualidad, solo queda el delfín derecho, bastante estropeado, y el resto ha sido sustituido por una placa lisa de mármol blanco. Kruft y Malmanger<sup>516</sup> se

---

<sup>516</sup> Kruft y Malmanger, op. cit., p. 233

refieren a este fragmento del arquitrabe aludiendo a una fotografía publicada en el aludido trabajo de von Fabriczy<sup>517</sup> en la que se puede observar, borrosamente, una cabeza en el centro y el delfín mencionado. Estos autores hablan de que en el centro había una “cabeza de jovencito/a enmarcada por una concha”<sup>518</sup>, flanqueada por dos delfines. Observando la borrosa fotografía es difícil decir si se trataba de una cabeza de jovencito/a o de otro tipo de representación, aunque traemos aquí el tema para, al menos, dejar constancia del mismo, puesto que la parte central de tal representación ha desaparecido en la actualidad (Ilust. Num. 35.6).

#### 6.2.3.2. La relación entre la Ultratumba y el Mar. Las antiguas creencias del “complejo religioso helénico” y los orígenes mitológicos de Nápoles

Como muchos otros de los motivos decorativos del Arco, los que se refieren a temáticas marinas han tomado como modelos, mayoritariamente, los monumentos funerarios de la Roma clásica. Ello se debe a que el conjunto de creencias que constituía el denominado “complejo religioso helénico”<sup>519</sup> (conformado por los larguísimos contactos entre los indoeuropeos y las poblaciones preexistentes del Mediterráneo oriental), asignaba al mundo de la ultratumba (el mundo de los muertos) un lugar al que se llegaba a través de un largo y peligroso viaje en barco, navegando siempre hacia el oeste<sup>520</sup>, y atravesando los confines del río Océano; lugar cubierto de oscuridad y niebla perpetuas, pues allí no brilla el sol (versión de Homero sobre el reino de Hades, referida a una creencia ancestral y muy poco agradable). También Hesíodo<sup>521</sup>, al igual que Píndaro<sup>522</sup>, ubican en los “confines de la tierra” las Islas de los

<sup>517</sup> Von Fabriczy, C., op. cit., p. 130.

<sup>518</sup> Hemos traducido del alemán el término *jünglingskopf* en su doble acepción de género, ya que no es posible identificar si se trata de femenino o masculino.

<sup>519</sup> Bayet, Jean, *La religión romana, historia política y psicológica*, pp. 17-18, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1984.

<sup>520</sup> Véase Homero, *Odisea*, Cantos X (v. 500-540) y XI, completo.

<sup>521</sup> Hesíodo, *Los trabajos y los días*, v. 156 y ss.

<sup>522</sup> Píndaro, *Oda II de las Olímpicas*, v. 57.



Bienaventurados, en cuyas playas, que circunda Océano<sup>523</sup>, viven los héroes designados por Zeus, o bien aquéllos que han llevado una vida virtuosa (ambos autores se refieren a un planteamiento más moderno de la “vida” después de la muerte, que favorece a los virtuosos y a los héroes, introduciendo un concepto de moralidad que, en las creencias arcaicas, no existía).

Hemos mencionado tres de los más grandes y antiguos monumentos de la literatura para confirmar su coincidencia en cuanto a la ubicación del mundo de la ultratumba: donde solo se puede llegar atravesando el mar, y, por ello, una gran cantidad de motivos funerarios, tanto griegos como romanos, están basados en temas relacionados con el reino de Poseidón<sup>524</sup>.

A esta temática funerario-marina, que evoca el viaje de los difuntos hacia las Islas de los Bienaventurados, se une, en el caso concreto del Arco, la relacionada con la propia idiosincrasia de Nápoles y sus territorios, basada, como ya hemos dicho, en su supuesto origen en torno a la tumba de la Sirena

---

<sup>523</sup> Hemos mencionado, por dos veces, al dios-río Océano en relación con el destino de las almas de los difuntos: se trata de una creencia extendida en todo el Mediterráneo y constatada por todos los autores que se han ocupado del tema; como dice Robert Turcan, “más allá de las distinciones geográficas, Oceanus evocaba aún, para los romanos de la época Imperial (al menos alegóricamente) el viaje póstumo del alma embarcada hacia la Isla donde Radamanto juzgaba a los difuntos...”. Véase Turcan, R., “Deux notes dionysiaques”, en *Mélanges d’archéologie et d’histoire*, T. 79, pp. 135-51, École Française de Rome, Paris-Rome, 1967. Igualmente, Rodríguez López, I., Tesis doctoral, p. 145, refiriéndose a las creencias etruscas y también del mundo griego desde el s. IV.

<sup>524</sup> El Imperio romano absorbió los cultos místicos orientales, y sus promesas de resurrección y salvación, al tiempo que veía reflejadas sus imágenes en las obras helenísticas, a las que adoptó como suyas. Por ello, desde el momento de la aparición de los sarcófagos como procedimiento inhumatorio que se populariza en el siglo II d.C., muchas de sus temáticas se basaron, como hemos venido apuntando, en asuntos relacionados con el mar. Respecto de esta cuestión, que refiere al lógico cambio de mentalidad dentro de una sociedad que evoluciona desde su fundación (*Ab Urbe Condita*, si seguimos a Livio, 753 a.C.), a lo largo de más de mil años, y que, surgiendo de estadios de civilización prehistóricos, desarrolla necesariamente una mentalidad que poco tiene que ver con sus momentos iniciales. Al respecto, véase Sánchez Gil, I., op. cit., pp. 17-81, donde describimos de forma sucinta esta evolución de las creencias. Igualmente, Cumont, F., op. cit., 1926.

Parténope<sup>525</sup>, una de las tres ninfas hijas de Aqueloo<sup>526</sup>, y, por tanto, de raigambre pelágica específica.

### 6.2.3.3. Estudio de la iconografía de los motivos marinos del Arco

#### 6.2.3.3 A.- La cabeza de *putto* entre dos

delfines en el registro inferior de la zona frontal del pedestal izquierdo (Ilustr. Num. 32.6): ubicado entre dos mascarones que representan un niño y un anciano cubiertos con unos tocados muy elaborados de los que ya hemos hablado, este rostro infantil (de bebé) enmarcado por delfines no parece tener un significado específico diferente del puramente decorativo, es lo que Raffaello Causa denomina, hablando precisamente del Arco del Castelnuovo, “una micrografía descriptiva aunque siempre subordinada a una manifiesta intención decorativa”<sup>527</sup>, que, en este concreto punto, parece ser el planteamiento más ajustado, aunque siempre con la deliberada connotación de los orígenes mitológico-marinos a que nos hemos referido.

Podríamos, en cualquier caso, relacionar este motivo con el “jovencito/a enmarcado/a por una concha y flanqueado/a por dos delfines” al que hemos aludido en relación con la antigua fotografía publicada en el trabajo de von Fabriczy, ya que, aunque no dispongamos de la imagen, la descripción parece tener una gran similitud con este mascarón de la entrada del que nos estamos ocupando. Sin embargo, la finalidad de su introducción (de ambos) en las decoraciones del Arco sigue pareciéndonos estrictamente un tema decorativo, a

---

<sup>525</sup> Plinio el Viejo, *Historia Natural*, III, 5, 62, Virgilio, *Geórgicas*, libro IV, vss. 563-564; Estacio, *Silvas*, Libro I, silva 2, vss. 260-262.

<sup>526</sup> Dios-río hijo de Océano y Thetis, de acuerdo con la *Teogonía* de Hesíodo, de quien hablaremos en un próximo epígrafe por estar relacionado con el mito de Hércules, profusamente citado también en el Arco.

<sup>527</sup> Causa, R., “Sagrera, Fouquet, Laurana e L’Arco di Castelnuovo”, p. II, en *La Corona di Aragona e il Mediterraneo: aspetti e problemi comuni da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Atti del IX Congresso di Storia della Corona di Aragona, Nápoles, 11-15 abril 1973, Società Napoletana di Storia Patria, 1978.

falta de mayores elementos de juicio y siempre teniendo en cuenta la connotación mencionada de los orígenes marinos de Parténope.

En cuanto al modelo utilizado, podemos aludir a un mascarón del Louvre, consistente en un fragmento, posiblemente de un sarcófago o de un friso, que muestra una cabeza de Océano enmarcada por dos delfines dispuestos de manera similar a la del objeto del presente epígrafe, o a la venera enmarcada por dos delfines (en cuyo centro bien se hubiera podido insertar un busto, al igual que en los muchos clipeos que aparecen en los sarcófagos) que encontramos en muchos motivos decorativos de la Roma clásica: incluimos, como ejemplo, un capitel que se halla en el claustro de San Juan de Letrán, donde hubiera podido ser accesible a los artistas de la época, al igual que el friso del antiguo templo de Neptuno, ubicado en la parte trasera del Panteón de Agripa, que aún se conserva *in situ* (Ilust. Num. 32.6).

6.2.3.3 B.- El *putto*-tritón-arquero cabalgado por una nereida bajo el relieve derecho del interior del Arco, en el primer luneto formado por los encarpes, (Ilustr. Num. 32.6 bis), es preciso describirlo con mayor exactitud: se trata de un *putto*, la parte inferior de cuyo cuerpo está conformada por una gruesa cola de serpiente, escamosa (no por una cola de pez, como describen muchos autores), que se enrolla varias veces y termina en una especie de aleta caudal muy similar a la que aparece también en las representaciones de Cetus, el monstruo marino mitológico<sup>528</sup>. Como venimos refiriendo, le cabalga una nereida o ninfa marina cuyo aspecto es similar al tipo de las Auras: ninfas marinas hijas de Océano que regían las brisas y las personificaban, por lo que su iconografía las hace aparecer siempre con vestiduras más o menos amplias, o, en algún caso, inexistentes, pero llevando siempre un manto ligero que se levanta al impulso del aire al que representan

---

<sup>528</sup> Un enorme pez, una ballena, un tiburón o un monstruo de las profundidades, con todas estas denominaciones se contemplaba a este ser (Κητος, en su lengua original). En la tradición cristiana se le identifica con la ballena de Jonás, y sus representaciones de las primeras épocas coinciden con lo que aquí decimos: grueso cuerpo de serpiente y aleta caudal (Ilust. Num. 36.6).

(Ilust. Num. 32.6). En el caso que comentamos, la nereida está completamente desnuda<sup>529</sup>, siendo su única pieza de ropa el manto mencionado, que forma un marco en torno a su figura): se trata de una iconografía perfectamente establecida, y reiterada en una gran variedad de sarcófagos de esta temática.

Los tritones y su aparición en las escenas mitológico-marinas, tanto funerarias como de otra diferente finalidad, surgen de las creencias mitológicas que podemos ver plasmadas en la literatura de la Antigüedad<sup>530</sup>, y quedan reflejados en los sarcófagos<sup>531</sup> por su evidente relación, a la que ya hemos aludido, con las cuestiones relacionadas con la “vida” después de la muerte. Creemos, no obstante, que es preciso añadir un par de pinceladas sobre quiénes eran o, más bien, sobre quién era el originario Tritón, cuyo personaje luego, por derivación, dio lugar a los múltiples componentes del *thíasos* marino: el hijo de Poseidón y Anfitrite, que porta una caracola marina que hace sonar para anunciar la llegada de su padre, de quien es el heraldo, y también mensajero. Caracola cuyo sonido aterroriza a sus enemigos, como se puede ver en los relatos de la Gigantomaquia<sup>532</sup>, pero que también convoca la tormenta o, por el contrario, aplaca las olas. Su imagen como ente marino poderoso se desdibujó a partir del siglo IV a.C., cuando se formó el cortejo poseidónico (por influencia del también recientemente creado *thíasos* dionisiaco), apareciendo entonces una multiplicidad de tritones, que son la contrapartida de las nereidas (cuyo número era de cincuenta, o cien, depende de los autores): formando parejas, en las que las hijas de Nereo cabalgan sobre ellos en diferentes

---

<sup>529</sup> Es interesante resaltar que P.P. Bober considera que los sarcófagos de nereidas fueron uno de los modelos formales para desnudos que sobrevivieron a través de la Edad Media, reapareciendo, por ejemplo, en las escenas del Juicio Final. Véase Bober, P.P., op. cit., p. 46.

<sup>530</sup> Hesíodo, Pseudo-Apolodoro, Pausanias, Filóstrato, Ovidio, Virgilio, Propertio, Cicerón, o Nonno de Alejandría, por mencionar solo algunos (Véase la página web [www.theoi.com](http://www.theoi.com), donde aparece un amplio despliegue de textos sobre la materia).

<sup>531</sup> Véase Bober y Rubinstein, op. cit. pp. 130-135 y sus ilustraciones nums. 99 a 104. Es interesante resaltar, al respecto, que la obra de ambas autoras se refiere a modelos que se utilizaron a finales del siglo XV, por lo que los modelos que aparecen en el Arco del Castelnuovo vuelven a presentárenos como prototipos iniciales tomados directamente de las obras clásicas.

<sup>532</sup> Pausanias, *Descripción de Grecia*, VII, 22,8; IX, 21,2; Virgilio, *Eneida*, X, v. 209 y ss.; Ovidio, *Metamorfosis*, II, 8; Plinio, *Historia Natural*, IX, 5.

posturas, acompañando a Poseidón/Neptuno tanto en las imágenes de la época helenística como en las de la Roma clásica, con las connotaciones a las que venimos aludiendo<sup>533</sup>.

Este sucinto relato sobre Tritón no debe terminar sin mencionar a su relación con Jasón y los Argonautas, que refiere Herodoto<sup>534</sup>, cuando el Argos, arrastrado por una gran tempestad, se encuentra en el Lago Tritonis, en Libia, y allí el propio Tritón les indicó la salida hacia el Mediterráneo. Hay que poner de manifiesto, además de que la utilización de este modelo dentro de la mitología relacionada con el mar era abundantísima, que existe una relación iconográfica importante entre Jasón, Aquiles, Hércules y el Centauro Quirón, que relataremos a continuación, y que puede ser el origen del modelo para la postura del *putto*-tritón del que estamos hablando.

En la representación que analizamos podemos destacar varias cuestiones interesantes, por inusuales: en primer lugar, la utilización de la figura del *putto* en combinación con la del tritón; en segundo lugar, la postura que presenta: parece que inicia el movimiento destinado a tensar un pequeño arco; movimiento que, si estuviese definitivamente completado, sería similar al de algunas de las representaciones de arqueros de la Antigüedad, sobre todo la que personifica a Sagitario, luego retomada por los artistas durante la Edad Media y, posiblemente, recibida como tradición antigua por quienes la retomaron en el Renacimiento, renovándola por su utilización de los modelos clásicos<sup>535</sup> (Ilust. Num. 36.6). Finalmente, que el *putto*-tritón se halla cabalgado

---

<sup>533</sup> Respecto de esta temática, véase Rodríguez López, I., tesis doctoral: *Posidon y el thíasos marino en el arte mediterráneo (desde sus orígenes hasta el siglo XVI)*, 1993. Así como sus artículos “El poder del mar: el thíasos marino”, *Espacio, Tiempo y Forma*, UNED (Serie Historia Antigua), Madrid, 1998 (pp. 159-184), ISSN 1130-1082; “Océano. Iconografía de un dios abismal y misterioso”, *Revista de Arqueología*, 2000 (pp. 30-42), ISSN: 0212-0062; de la misma revista: “El mundo mítico del mar en la antigua Grecia. Una aproximación cultural”, 2002 (pp. 26-33); “Arqueología y creencias del mar en la antigua Grecia”, *Zephyrus*, vol. LXL, enero-junio, 2008, (pp. 177-195), ISSN: 0514-7336; “Iconografía de Posidón en el arte griego”, on-line en *E-Excellence*, [www.liceus.com](http://www.liceus.com), 2009.

<sup>534</sup> Herodoto, *Historias*, 4.179.1.

<sup>535</sup> Creemos necesario traer aquí la imagen del Sagitario que aparece en el manuscrito del *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud (Bibliothèque Nationale de France, fr. 857, 35r.), donde

por una nereida, al estilo de los tritones, más convencionales, de las representaciones de la Roma clásica.

Respecto de la primera, es preciso resaltar que en los sarcófagos donde aparece el cortejo de tritones y nereidas, de los que disponemos de un amplio número convenientemente catalogado<sup>536</sup>, no existe, en ninguno de ellos, un tritón con aspecto de *putto*, ya que, los tritones, o bien están caracterizados

---

aparece representado un “sireno” en el momento en que lanza una flecha con su arco. Es posible que tal tipo de representación fuera conocida por Alfonso el Magnánimo, ya que, en *Inventario de la biblioteca de San Miguel de los Reyes (Valencia)* publicado como *Libros de don Fernando de Aragón, Duque de Calabria*, (Imprenta Aribau y Cia., Madrid, 1875), donde fue a parar un número considerable de libros provenientes de la del Castelnuovo de Nápoles, como ya hemos dicho en otro lugar, aparece un ejemplar de este libro, en catalán, copiado “de mano d’en Miquel” y fechado el 18 de marzo de 1400, actualmente en la Bibliothèque Nationale de France, como Mss Espagnol 205 (véase la ficha del mismo en la página internet de dicha Biblioteca). Véase, igualmente, Castañeda i Alcover, V., *Catálogo de los manuscritos limosines o de interés valencianos o que hacen referencia a Valencia que se conservan en la Real Biblioteca del Escorial*, p. 7, Madrid, 1916; asimismo, Bohigas, P., *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña: contribución al estudio de la historia de la miniatura catalana*, Asociación de Bibliófilos, Barcelona, 1965, T. II, pp. 81-82 y 195, T. III, p. 176; también, Miranda García, C., “Actualidad del ‘Breviari d’amor’ de Matfre Ermengaud de Béziers en el debate astrológico del trescientos: el caso del Manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional de Madrid”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. 44 (1993-94).

<sup>536</sup> Consúltese Rumpf, A., *Die Meerwesen auf den Antiken Sarkophagreliefs*, Deutsches Archäologisches Institut, ASR 5, 1, Berlin, 1939; igualmente, aunque de forma más general, Zanker, P. y Ewald, B.Ch., *Mit Mythen leben, Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, Hirmer Verlag, Munich, 2004.

Creemos necesario dejar aquí correctamente citado el exhaustivo trabajo de catalogación de sarcófagos cuya publicación inició Carl Robert en 1890 y que ha continuado hasta nuestros días. Se trata de la obra de Robert, C., Rodenwaldt, G., Matz, F., Andreae, B., y Koch, G. (eds.), *Die antiken Sarkophagreliefs*, , Deutsches Archäologisches Institut, Gebr. Mann, Berlin, 1890-1998, compuesta por los siguientes volúmenes: I-2, Andreae, B., *Die römischen Jagdsarkophage*, 1980; I-3, Reinsberg, C., *Vita Romana (Hochzeit-Feldherrn-Magistrate)*, 1998; I-4, Amedick, R., *Vita Privata*, 1991; II Robert, C., *Mythologische Cyclen*, 1890; III 1-3, Robert, C., *Einzelmythen*, 1897-1919; IV 1-4 Matz, F., *Die dionysischen Sarkophage*, 4 vol. 1968-1974; V-1, Rumpf, A., *Die Meerwesen auf den Antiken Sarkophagreliefs*, 1939; V 1-2, *Die Städtromischen Erotensarkophage*; V 2-2 Bielefeld, D., *Weinlese und Ernteszenen*, 1995; V 2-3 Schauenburg, K., *Zirkusrennen*, 1995; V-3 Wegner, M., *Die Musensarkophage*, 1966; V-4, Kranz, P., *Die Jahreszeitensarkophage*, 1984; VI-1 Stroszeck, J., *Die Sarkophage mit Löwenkampfgruppen, schreitenden Löwen und Löwenköpfen*; VI 2-1. Herdejürgen, H., *Stadtrömische und italische Girlandensarkophage I. Die Sarkophage des 1. Und 2. Jahrhunderts*, 1996; VII-1 Herbig, R. *Die jüngeretruskischen Steinsarkophage*, 1952; VIII-2, Kollwitz, J., und Herdejürgen, H., *Die Ravennatischen Sarkophage*, 1979; IX 1-1, Rogge, S., *Die attischen Sarkophage. Achill und Hippolytos*, 1995; XII-2, Sichtermann, H., *Apollon, Ares, Bellerophon, Daidalos, Endymion, Ganymed, Giganten, Grazien*, 1992; XII-6, Koch, G., *Meleager*, 1975.

como muchachos jóvenes, o como hombres maduros (nunca ancianos), con barba, con la parte inferior ya descrita; es cierto que aparecen muchos *putti* o amorcillos en estos sarcófagos (con alas, puesto que pertenecen al cortejo de Afrodita/Venus, su madre, nacida de la espuma del mar como indica uno de sus nombres, o, sin ellas, en concepto de genios del lugar, almas de los difuntos, etc.), en muy diferentes posturas: sobrevolando las escenas, cabalgando delfines, u otro tipo de animales míticos, combinación de leones, bueyes, cabras, grifos, y muchos otros, con seres marinos que presentan siempre la misma parte inferior, a base de una gruesa cola de serpiente, escamosa, que se enrolla sobre sí misma y termina en una aleta caudal, o bien se apoyan en los hombros de los tritones, o juegan entre las ondas, etc..... No aparece, sin embargo, un ser combinado de tritón con *putto*, por lo que creemos hay que considerar este personaje como una creación nueva, original, del/los artista/s que lo realizó/ron.

En cuanto a la segunda cuestión poco usual: para explicar la postura que presenta el personaje es posible que tengamos que recurrir a un malentendido que se mantuvo a lo largo de los siglos medievales: la atribución a los centauros de una gran maestría como arqueros (Ilust. Num. 36.6 bis) que procede de la personificación de la constelación de Sagitario, el arquero<sup>537</sup>, conocida desde la más remota antigüedad. El malentendido proviene de la confusión de Sagitario/Crotus con el centauro Quirón, que murió por accidente al recibir una flecha de Hércules<sup>538</sup>, emponzoñada con la sangre de la Hidra de

---

<sup>537</sup> Según Eratóstenes la constelación de Sagitario (explicación que aparece en la obra *Katasterismoi*, que le ha sido atribuida, a él, o a un personaje que hizo la recopilación de sus escritos al respecto, a quien se ha denominado Pseudo-Eratóstenes), de origen sumerio y asumida por la antigua Grecia, se refería a Crotus, el inventor del arco y de cómo utilizarlo, hijo de Pan y de Eupheme, que amamantó a las Musas, a quien se debía representar con un cuerpo de hombre, aunque con la cola de sátiro herencia de su padre. Al parecer, siempre según Eratóstenes, Crotus solía salir a cazar con su arco a caballo, de donde la iconografía correspondiente; y su elevación a las esferas celestes se debe a una petición de las Musas a Zeus, que accedió a situarlo en las alturas mostrando, precisamente, su maestría como arquero.

<sup>538</sup> Dedicaremos un epígrafe del presente trabajo al personaje de Hércules y sus apariciones en el Arco del Castelnuovo, por lo que no nos detendremos aquí a explicar las vinculaciones del mismo con los centauros y los tritones.

Lerna, cuando éste estaba atacando a otros centauros menos civilizados. Quirón, por sus virtudes, fue elevado a las esferas celestes por Zeus, formando la constelación de Centauro. Se trata de dos constelaciones diferentes, al parecer mezcladas en el inconsciente tradicional, o quizá a través de sucesivos desconocimientos de las auténticas obras y tradiciones clásicas, que terminó por plasmar, como hemos visto, a los centauros medievales tensando un arco cuando, de acuerdo con Eratóstenes, éstos no usaban arcos<sup>539</sup>, y, de hecho, no nos ha sido fácil encontrar imágenes al respecto, ya que una gran mayoría de las imágenes de estos seres híbridos (en cerámicas, sobre todo, pero también en algún sarcófago y en alguna escultura de bulto) no los representa con armas ofensivas, ya que, lo máximo que parecen blandir son ramas de árbol o de arbusto, o, como mucho, un bastón o palo hecho del mismo material. Nos ocuparemos de la contrapartida marina del centauro, el ictiocentauro, en el siguiente epígrafe.

Sin embargo, toda esta explicación originaria no puede hacernos olvidar lo más importante: que en el caso que nos ocupa, se trata, también en lo que a la postura se refiere, de una novedad, que no existe en ninguno de los modelos de origen clásico, ni tampoco en los medievales, pues se trata, como puede verse de una amalgama de las imágenes a que venimos aludiendo, por lo que debemos acreditarla, igualmente, como creación original al artista que realizó esta escena.

Sí deseamos dejar apuntado que uno de los arqueros más célebres de las leyendas de la Antigüedad era Hércules y, en algunos de los combates en que intervino, utilizó su arco para derrotar a los contrarios. En concreto, existe un dino ático de figuras negras cuyo autor es Lido en el que se ve a Hércules en

---

<sup>539</sup> Hay que poner de manifiesto, sin embargo, que Paul V.C. Baur, en su obra *Centaurs in Ancient Art*, Karl Kurtius Verlag, Berlin, 1912, aporta varias ilustraciones, de gran antigüedad, donde se puede ver un centauro tensando el arco. Hemos añadido también la impresión de un sello neo-babilónico, donde aparece también la escena (Illust. Num. 36.6), por lo que podríamos deducir que los artistas medievales tuvieron acceso a tales imágenes, de donde pudo surgir el malentendido al que estamos aludiendo.



la postura de tensar el arco, apuntando a uno de los enemigos<sup>540</sup>; igualmente, no olvidemos que el centauro Neso, que raptó a su mujer para violarla, murió precisamente de resultas de las flechas que le lanzó Hércules desde el otro lado del río, nos ocuparemos de las cuestiones relacionadas con este célebre semidiós en un próximo epígrafe.

6.2.3.3 C.- Los frisos de temática marina: mascarones, amorcillos, tritones y nereidas, delfines, etc, que sirven de separación entre los relieves interiores del arco y su parte superior, concebida como zona donde, posiblemente, se hubieran situado representaciones de Virtudes<sup>541</sup>, se extienden desde la parte baja de cada uno de los estribos del arco inferior, en posición frontal, y se alargan enmarcando todo el relieve interior (derecho o izquierdo, en cada caso), hasta darle la vuelta y mostrar un remate en su parte trasera (Ilust. Nums. 32.6 y 33.6): en ellos aparecen, con mucha variedad y profusión, mascarones que representan dioses-río de cuyas bocas surgen las aguas sobre las que juegan, retozan o se recrean, parejas de nereidas y tritones, además de *amorini* o *putti*, todos los cuales cabalgan una serie de combinaciones fantásticas de animales terrestres y marinos.

Estos frisos están estrechamente relacionados con el *thíasos* marino que venimos mencionado: en el origen, cortejo procesional organizado por una hermandad o cofradía para la celebración del culto de la divinidad que tenía a su cargo. Como hemos visto ya en otros contextos, la organización de cabalgatas, procesiones y festejos de la misma índole, ya fueran religiosos o profanos, era una de las actividades más apreciadas en los estadios históricos en que las formas de esparcimiento eran escasas, y las festividades dedicadas a celebrar fenómenos naturales (la cosecha, el discurrir de las estaciones), o a impetrar a los poderes numinosos para que tales fenómenos continuasen ocurriendo, han venido formando parte de las tradiciones populares desde tiempos inmemoriales.

---

<sup>540</sup> Se puede ver la reconstrucción de la escena en Carpenter, T.H., *Arte y mito en la Antigua Grecia*, ilustr. 112, Ed. Destino, S.A., Barcelona, 2001.

<sup>541</sup> Hersey, op. cit., p. 40.

Es lógico, por tanto, que los cortejos que acompañaban a la representación de dos de las potencias numinosas de mayor importancia en las sociedades agrícolas quasi-prehistóricas (las fuerzas de la naturaleza que se muestran en el vigor del crecimiento vegetal y la que se hace patente en el poder del mar) estuvieran entre los más difundidos dentro del Mundo Antiguo: nos referimos a los cortejos o *thíasos* de Dioniso y de Poseidón.

Isabel Rodríguez fija la fecha del surgimiento de ambas comitivas en el siglo IV a.C., especificando, con Doro Levi, que el poseidónico o marino surgió en época ligeramente posterior, como contraposición al dionisiaco<sup>542</sup> (Ilust. Num. 37.6). Este thíasos poseidónico, en el Arco del Castelnuovo, está formado por los siguientes personajes: los dioses-río, en forma de mascarones, de cuyas bocas fluyen las aguas sobre las que juegan, retozan o se recrean todos los demás personajes (hay solamente un mascarón diferente, que se halla en el friso de la izquierda, donde aparece como cabeza de león de la que también fluye el agua): los delfines cabalgados por *putti* o que juegan con ellos, así como los delfines afrontados o individuales simplemente decorativos y los tritones con las nereidas sobre sus colas de serpiente.

Los modelos de los mascarones representados en estos frisos deben ser analizados, desde el punto de vista iconográfico, con referencia al río primordial que circundaba el mundo, según las antiguas creencias: Océano, y a sus innumerables hijos, los ríos.

Sobre el formato del mascarón, de cómoda utilización por los artistas como representación inscrita en una configuración circular (clípeo, escudo, sellos en gemas o en marfil, etc...), y su aparición ya en épocas muy antiguas, es preciso aludir a la analogía que plantea García Bellido con las innumerables

---

<sup>542</sup> Rodríguez López, I, op. cit. 1998, p. 165.

representaciones de Medusas<sup>543</sup>, idea con la que coincide Agnès Paulian<sup>544</sup>. Aún añadiríamos que este formato pudo ser utilizado no solamente en las representaciones pictóricas o escultóricas de la Gorgona Medusa, sino también en las antefijas de los templos, ya desde la época arcaica, o bien para decorar fondos y centros de vasijas y bandejas, para la misma finalidad en gemas, etc. etc... con función apotropaica o simplemente decorativa, aprovechando las posibilidades plásticas de su forma circular (Ilust. Num. 38.6).

La apariencia de Océano, en épocas arcaicas, se confunde con la de Nereo, el padre de las numerosas nereidas que se emparejan con los tritones, y con la de Acheloo, personificación de uno de los ríos mayores de Grecia, a quien nos referiremos en próximos epígrafes. Empieza a ser representado ya en el Vaso François (560/50 a.C.), dentro de la procesión de dioses que acuden a las nupcias de Peleo y Thetis, como un ser mitad hombre mitad pez, aunque su iconografía característica se acuña en la época helenística, coincidiendo con las representaciones de los *thíasos* (dionisiaco y marino), que después será asumida por la Roma clásica: "...un anciano barbado, de áspera y húmeda piel, de cuyas guedejas pueden surgir delfines, algas marinas o pececillos..."<sup>545</sup>, "...Su iconografía característica surge, en realidad, en el Imperio Romano: entonces puede aparecer reclinado y semidesnudo, portando símbolos que evidencian su condición híbrida de mar y río: ancla, remo y vasija que vierte agua. ... acaso su símbolo más característico son las pinzas de cangrejo que, como antenas, surgen de su cabeza, y que coronan su imagen más común: la de un mascarón colosal que surge de las aguas con luengas melenas, amplia barba mojada y boca de la que brotan chorros..."<sup>546</sup> (Ilust. Num. 39.6).

---

<sup>543</sup> García Bellido, A., "Mascara en bronce de 'Oceanus' hallada en Lixus, cerca de Larache", p. 57, en *Archivo Español de Arqueología*, jul-sept 1940, pp. 55-57. Este autor habla de la gran analogía, por su similitud técnica y conceptual, de las representaciones de Medusas con la figura objeto de su artículo.

<sup>544</sup> "Le dieu Océan en Espagne: un thème de l'art hispano-romain", p. 131, en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, T. 15, 1979, pp. 115-133.

<sup>545</sup> Rodríguez López, I., op. cit., 1993.

<sup>546</sup> Elvira Barba, M.A., *Arte y mito: Manual de iconografía clásica*, p. 51, Sílex Ediciones, Madrid, 2008.

Nos interesa quedarnos con esta última imagen de “mascarón colosal”, ya que es el modelo de los que aparecen en los frisos del Arco del Castelnuovo (Ilust. Num. 32.6 a, 32.6 c, 33.6, 33.6 bis y 39.6). Es preciso apuntar, sin embargo, que éstos (los que representan a los ríos) no tienen aspecto de ancianos barbados, sino, más bien, de hombres jóvenes. Incluso podríamos aplicar el término de “anciano barbado” con mucha más propiedad a los dos mascarones que soportan los estribos del arco, que no parecen tener relación con iconografías relacionadas con el mar, y que analizaremos en su momento.

En este respecto, también es necesario referirse a la aparición frecuente de las imágenes de los vientos en los denominados “mosaicos cosmológicos o cosmográficos”, representaciones del universo según la cosmología antigua, en las que aparecían éstos, casi siempre en sus cuatro esquinas, con la finalidad de mostrar o indicar los puntos cardinales<sup>547</sup>. Naturalmente, Océano era uno de los personajes que aparecía con mayor frecuencia en tales escenas. A este mismo tipo de iconografías corresponden también las cabezas de los vientos que se ubican a ambos lados (o en las cuatro esquinas, en el caso de que sean exentos) de los sarcófagos en una cantidad considerable de los que, actualmente, podemos contemplar (Ilust. Num. 39.6 bis).

Es nuestra opinión que estos mascarones, situados en ambos frisos del Arco del Castelnuovo que estamos analizando, de cuyas bocas fluye el agua<sup>548</sup>, tienen como modelo, no los que representan al Titán primordial, padre de todas las aguas del mundo, que, precisamente por dicha cualidad originaria, ha sido interpretado por los artistas como un anciano, sino a las representaciones de los vientos (señalando los puntos cardinales) que aparecían tanto en los

---

<sup>547</sup> Voute, P., “Notes sur l’iconographie d’Océan. À propos d’une fontaine à mosaïques découverte à Nola (Campanie)”, en *Mélanges de l’Ecole française de Rome. Antiquité*. T. 84, nº 1, 1972, pp. 639-674. En este artículo, la Sra. Voute se refiere (pp. 668-9) a un mosaico paleocristiano que se halla en Ohrid (actual Macedonia), de finales del siglo IV, en el que las representaciones de los cuatro ríos del Paraíso son las cabezas de cuatro jóvenes de cuyas bocas fluye el agua, representaciones muy similares a las del mosaico de Nola objeto de su artículo.

<sup>548</sup> Hersey se refiere a ellos reiteradamente como representaciones de Aquelóo: op. cit. pp. 39-40.

mosaicos como en las esquinas de los sarcófagos, aras y urnas funerarias, etc..., de la Roma clásica, cuyo aspecto era el de hombres jóvenes, o, como máximo, maduros, pero en ningún caso ancianos.

Para finalizar este tema de los mascarones, decir que se ha utilizado también un mascarón con cabeza de león, que, aunque no muy frecuente, sí tiene antecedentes en algunas obras de la Roma clásica (Ilust. Num. 39.6 bis).

Dentro de la temática del *thíasos* marino, no podemos estudiar los delfines separados de los amercillos, sus compañeros constantes, igual que los tritones siempre llevan una nereida sobre sus lomos; la amistosa forma de ser de estos mamíferos que han estado, y siguen estando, en estudio<sup>549</sup> no solo por pertenecer a la misma especie que los humanos, y, sin embargo, vivir en el medio acuático, sino también por las múltiples especialidades que presenta su comportamiento. Todo ello ya fue registrado desde la antigüedad griega, sobre todo, por los múltiples casos (tradiciones, leyendas, cuentos...) en los que tales seres (nos resistimos a llamarles animales) rescataron personas, vivas o muertas, y las llevaron a la playa<sup>550</sup>.

La literatura griega clásica está llena de ejemplos: Arion<sup>551</sup> y Hesíodo<sup>552</sup>, ambos reverenciados en toda Grecia por sus creaciones literarias (el primero transportado por los delfines vivo, sano y salvo, a la playa, después de ser dado por muerto por los piratas que le asaltaron, y el segundo, cadáver, tras ser asesinado: acción fundamental por parte de los delfines, ya que ello permitiría que se realizasen los funerales adecuados, de forma que el difunto pudiese

---

<sup>549</sup> Véase un interesante librito: Montagu, A. y Lilly J.C., *The Dolphin in History*, William Andrews Clark Memorial Library, University of California, Los Angeles, USA, 1963, que se ocupa no solamente de las leyendas sobre este tema, sino también de los aspectos fisiológico y anatómico de estos mamíferos.

<sup>550</sup> Un ejemplo muy actual, que concuerda con los que referiremos en adelante de la Grecia clásica, es la salvación de un surfista norteamericano, en julio de 2008, frente a la costa de California: atacado por un tiburón blanco y sangrando, fue remolcado hasta la playa por un delfín que le salvó de una muerte cierta, *Reader's Digest Magazine*, Simon & Schuster Publishers, N.York, julio 2008.

<sup>551</sup> Heródoto, I, 23-24; Tucídides, I, 28; Pausanias, iii, 25,4.

<sup>552</sup> Pausanias, IX 38, 3-4; Plutarco. *De Sollertia Animalium*, 969e, 984d.

bajar al Hades, y no vagar como alma en pena, por no haber recibido estos últimos ritos); el delfín de Iasos<sup>553</sup> y el de Baiae<sup>554</sup>, que permitían a dos niños, subir sobre sus espaldas, apoyándose en su prominente aleta dorsal, delfines que, según la tradición, murieron después de nostalgia, tras la muerte de sus pequeños amigos; Melicertes-Palemón<sup>555</sup> y Tarás<sup>556</sup>, origen de leyendas religiosas y fundacionales (relacionadas con las colonizaciones).

Por otra parte, ya hemos hablado en otro lugar de la estrecha relación entre el mar y Afrodita y sus hijos, los erotes o amorcillos, cuyos juegos y retozos son llevados a cabo, en gran cantidad de ocasiones, en colaboración con los delfines, seres juguetones por antonomasia, que siguen a los barcos saltando y jugando a su alrededor, como ha quedado reflejado en la literatura de todas las épocas, por lo que la representación de estos seres entrañables ha denotado, en una gran mayoría de ocasiones, pura y simplemente el mar.

Los delfines relacionados con los putti representados en el friso derecho son los siguientes:

- En la parte frontal entre los mascarones, dos delfines afrontados sobre una venera; como ya hemos apuntado, se podría relacionar iconográficamente con la cabeza del jovencito/a enmarcada por una concha y actualmente destruida, del arquitrabe del desfile triunfal sobre el primer arco, que hemos mencionado con anterioridad, así como con el friso del templo de Neptuno y el capitel de

---

<sup>553</sup> Aeliano, *Natura Animalium*, I,18; X, 8.

<sup>554</sup> Plinio, *Historia Natural*, IX, 27, tanto ésta como la de Aeliano, son dos conmovedoras historias en las que un delfín se hace amigo de un niño y le transporta a la escuela todos los días (al niño de Baiae) o se divierte jugando con él con mucha frecuencia (el niño de Iasos). Ambas leyendas finalizan trágicamente, el primero murió, y el delfín iba todos los días a esperarle a la orilla; cuando vio que ya no iba a volver, el delfín se dejó morir en la playa. En el segundo caso, es el propio delfín el que mata inadvertidamente al niño, al clavarle su prominente espina dorsal en uno de los juegos. Horrorizado, el delfín se deja también morir en la orilla.

<sup>555</sup> Filóstrato, *Imágenes*, 1,19; 2,16; Ovidio, *Metamorfosis*, 11, 918; Virgilio, *Geórgicas*, 1, 432; Nonno de Alejandría, *Dionisiaca*, 9. 59.

<sup>556</sup> Pausanias, X 10, 8.

pilastra de San Juan de Letrán de los que hemos hablado (Ilust. Num. 32.6 y 35.6).

- Los dos amercillos descansando, con el cuerpo recostado (visible en su totalidad), sobre dos delfines que parecen transportarles sobre el agua: a éstos hemos de relacionarlos necesariamente con los niños de Iassos y de Baiae, cuyas leyendas refirieron Aeliano y Plinio (aquellos que eran recogidos todos los días por un delfín, que los transportaba sobre el agua hacia su destino diario), porque, aunque sean identificables con los múltiples *amorini* que aparecen en prácticamente todas las escenas de esta temática (porque tienen alas), la indolente postura de ambos no nos trae a la memoria a los retozones hijos de Venus, sino más bien parecen dejarse llevar sobre las ondas, apoyados en el musculoso cuerpo del delfín, a cuya cabeza se sujetan con un brazo.

Otra interpretación, también muy plausible, sería la de que podría tratarse de las almas de niños fallecidos prematuramente<sup>557</sup>, que son transportados a las Islas de los Bienaventurados, lo que explicaría que tengan alas, al ser su almas ingravidas, y ser capaces, por ello, de volar.

En cuanto al modelo clásico que haya podido inspirarles, hay que decir que en muy pocos ejemplares hemos podido encontrar esta postura. No obstante, hay que mencionar la Ilustración num. 18 de la obra de Rumpf<sup>558</sup>, que muestra un dibujo de un sarcófago de San Juan de Letrán, donde aparecen no *putti* con alas, sino nereidas, provistas del correspondiente manto flotante, con una postura muy similar a la de nuestros amercillos, aunque apoyadas en tritones con la parte superior del cuerpo en forma de pantera (Ilust. Num. 40.6 a).

---

<sup>557</sup> Es necesario recordar, en este punto, el carácter psicopompo de los delfines y el simbolismo de Resurrección de las escenas marinas también para los artistas del Renacimiento, a que alude Anna Cavallaro en su artículo "Draghi, mostri e semidei. Una rivisitazione fiabesca del Antico nel soffitto pinturicchiesco del Palazzo di Domenico della Rovere", en *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI*, pp. 143-59, Silvia Danesi Squarzina ed., Electa, Milano, 1989.

<sup>558</sup> Rumpf, A., op. cit. p. 7.

- El delfín del remate final parecer tener simplemente una finalidad decorativa, sin una intención iconográfica específica, sobre todo porque se halla en un lugar difícilmente visible (Ilust. Num. 40.6 b).

Los delfines y putti representados en el friso izquierdo son los siguientes:

- En la parte frontal, entre los mascarones, aparece un amorcillo que parece acariciar con una mano, mientras con la otra ofrece algo (parece comida) a un delfín (Ilust. num. 39.6). Respecto de esta iconografía, hemos de confesar que hemos repasado una muy considerable cantidad de obras donde aparecen imágenes de sarcófagos con esta temática. En prácticamente ninguna de ellas hemos hallado algo similar. Solamente un sarcófago (Museo del Louvre) con la temática de Acteón en su cofre, ofrece, en la tapa, una escena de thíasos marino en la que un joven tritón presenta un cestillo lleno de algo parecido a fruta a un monstruo marino (Ilust. Num. 40.6 c). Entendemos, sin embargo, que la escena del amorcillo con el delfín del frontal que estamos comentando no tiene que ver con esta del Louvre (aunque no podemos afirmarlo categóricamente, sin documentos ni pruebas concretos). La consideramos una novedad iconográfica, al igual que el *putto*-tritón que ya hemos comentado, invención del artista que se ocupó de esta parte de la decoración.
- Dos amorcillos: el más cercano al exterior cabalgando sobre dos delfines, a los que lleva embridados, el segundo, a la derecha del mascarón central con forma de cabeza de león, que, en lugar de cabalgar delfines, cabalga un monstruo marino con la parte superior caprina (Ilust. Num. 33.6).

El amorcillo o *putto* cabalgando un delfín es una de las escenas que más profusamente se han representado en los sarcófagos de temática marina; podríamos decir que, junto con las nereidas sobre el lomo de los tritones, e incluso, también sobre delfines, es uno de los componentes “obligados” del thíasos de Poseidón.



Brunilde S. Ridgway se ha referido específicamente a esta figura, denominada en griego clásico "epidelphinos", que debería traducirse como "el jinete del delfín", aludiendo a su posible origen "...podría tratarse de una obra de teatro, quizá una comedia, en la que el coro está compuesto de guerreros sobre delfines, suposición que se apoya en otras representaciones de este tipo en las que los jinetes aparecen junto a un flautista (creemos que posiblemente un auletes) que prestaba acompañamiento musical por tradición, a las danzas del coro..."<sup>559</sup>.

Se refiere también esta autora a la asociación de delfines y sátiros con Dioniso: los primeros, por el relato de la metamorfosis de los piratas tirrenos<sup>560</sup>, y, los segundos, por ser uno de los componentes esenciales de su thíasos, de donde podríamos extrapolar una plausible relación entre ambos cortejos.

Asimismo, alude a una representación, que aparece frecuentemente, de Afrodita sobre delfines, en una postura similar a la de las nereidas sobre los tritones, refiriéndose, igualmente, a su origen marino, aunque, señala, no existe un mito específico al respecto, y, continuando con esta cuestión, también menciona que "el jinete sobre un delfín que más frecuentemente aparece es, por antonomasia, el hijo de Afrodita, Eros. En una gran variedad de medios y formas: como un bebé de mármol sobre su montura, como ornamento de una fuente, o, ligeramente mayor, como un joven jinete en una vasija ática de figuras rojas anterior en muchos siglos. Es una figura tan popular que los etruscos toman el motivo y, con su habitual incompreensión, transforman al delfín en un pez muy adornado...Algunos mosaicos helenísticos y romanos representan enormes delfines cabalgados por erotes diminutos...."<sup>561</sup>.

Desde el punto de vista de los modelos, como hemos visto, los amercillos cabalgando delfines son innumerables, figuras imprescindibles en el *thíasos* marino, repetidas reiteradamente en la iconografía clásica. Añadir, sin embargo,

---

<sup>559</sup> Sigmondo Ridgway, B., "Dolphins and Dolphin-Riders", p. 90-91, *Archaeology*, 23, 2, abril 1970 (pp. 86-95) Archaeological Institute of America, N.York (USA).

<sup>560</sup> *Himno Homérico* a Dioniso, num. 7; Filóstrato, *Imágenes*, 1, 19; Ovidio, *Metamorfosis*, 3, 572.

<sup>561</sup> Sigmondo Ridgway, B., op. cit., pp. 92-3.

que, para algunos autores<sup>562</sup>, el cabalgar o dirigir, un animal embridado significa el dominio de sus fuerzas naturales, y, por ende, del medio natural al que se refiere: en este caso el medio marino<sup>563</sup>.

Es de reseñar también el hecho de que los amocillos de este friso no solamente cabalgan delfines, sino también otro tipo de seres marinos: combinaciones de la cola de serpiente del tritón con la parte superior de león y de cabra. Se trata de animales fantásticos que aparecen en muchos de los sarcófagos y en otro tipo de representaciones de esta temática<sup>564</sup>. Ya hemos aludido a este tema citando a Isabel Rodríguez, según la cual estas combinaciones incluyen "Toda suerte de animales terrestres, tales como lobos, panteras, cabras, grifos, vacas, etc...sirvieron asimismo de comparsa a las divinidades principales del mar, convirtiendo sus extremidades inferiores en colas pisciformes, aptas para su acomodación a la superficie acuática; estos seres fabulosos se entremezclan, con toda naturalidad, en las representaciones, con la fauna marina real"<sup>565</sup>. Como puede verse, los artistas del Castelnovo tuvieron a su disposición muchos modelos para la elaboración de estas imágenes.

Para finalizar con las representaciones marinas del friso izquierdo, quedan por analizar las parejas de nereidas cabalgando un ser marino (Ilustraciones num. 40.6d, 32.6 y 33.6) con cabeza de león, junto al mascarón que hace esquinazo al exterior y, en la parte final del friso, junto al mascarón que forma la esquina del remate, una pareja de tritón con nereida sobre su lomo de serpiente. Analizaremos ambas conjuntamente con las dos parejas de nereida sobre tritón que se hallan en el friso derecho, simétricamente dispuestas a ambos lados del dios-río que divide en dos este friso: ya hemos hablado del Tritón originario, el hijo de Poseidón y Anfitrite, y de la multitud de tritones que se derivaron

---

<sup>562</sup> Véase Carpenter, T.H., op. cit., pp. 75, 105, refiriéndose a Dioniso y a Medusa.

<sup>563</sup> Véase también Rumpf, A., op. cit., p. 87.

<sup>564</sup> Como, por ejemplo, el llamado Altar de Domicio Ahenobarbo, actualmente repartido entre la Gliptoteca de Munich y el Museo del Louvre, que consta de una serie de paneles con escenas de esta temática donde aparecen algunos de estos seres fantásticos, en este caso se trata de serpientes marinas con cabeza de toro o de caballo.

<sup>565</sup> Rodríguez López, I., op. cit., T.I, p. 46.

posteriormente de esta figura mitológica. Igualmente hemos aludido a las cincuenta o cien nereidas que son sus parejas en el cortejo de ambos.

Como ya se ha dicho, el thíasos marino fue uno de los temas favoritos a representar tanto en los cofres como en las tapas de los sepulcros de la Roma clásica, por lo que no añadiremos mucho más sobre esta cuestión.

Deseamos, sin embargo, dejar establecida la vestimenta de las nereidas: a base de telas muy leves que se pegan al cuerpo, o bien completamente desnudas, con el manto inflado tras de sí, en imitación a las Auras (la personificación de las brisas marinas), así como sus posturas que tienen poca variación: se las ve por delante, mostrando el cuerpo en posición sentada sobre el tritón, o bien desde detrás, mostrando la espalda y el trasero, en cuyo caso el manto cae, mojado, por debajo de éste. Las nereidas de nuestro friso están completamente desnudas, sin manto, y, de las cuatro representadas, tres están en posición de vista frontal, mientras que una (friso izquierdo, sobre un monstruo marino con cuerpo de león, no emparejada con un tritón) muestra su parte trasera.

En cuanto a los tritones, normalmente su postura suele incluir una caracola, sobre la que soplan en la pose típica de Tritón, o bien algún instrumento musical, como una flauta, de diverso tipo: de tibia, de Pan, o bien una lira. Todos ellos aparecen en los frisos que estamos comentando, y sus modelos proceden de la multitud de sarcófagos donde aparecen tanto las nereidas como los tritones, en todas las posturas mencionadas.

6.2.3.3 D.- Los motivos marinos de las “albanegas” de los tímpanos del friso decorativo superior del desfile triunfal, sobre ambos edículos, (Ilust. Num. 34.6):

En el edículo derecho, se puede ver, en un relieve muy bajo, dos tritones, uno de ellos con casco y barba, habiendo desaparecido la cabeza del segundo. El primero sujeta, con la única mano que tiene a la vista (su izquierda), el manto

que aparece inflado por el viento, con las puntas, que él tiene en la mano, revoloteando. El segundo tiene, en una mano, un bastón: el brazo izquierdo y la cabeza han desaparecido, permaneciendo una figura extraña, inidentificable sobre lo que sería este brazo.

Como modelos, además de los tritones que aparecen junto a las nereidas en los sarcófagos a los que hemos hecho referencia, algunos de los cuales son barbados, hemos hallado una estela funeraria en el Museo Arqueológico de Atenas (ca. 300 a.C.), donde aparecen dos tritones con un formato muy similar. No podemos saber de dónde procedía el modelo de los tritones de este tímpano, pero sí nos parece claro que el que inspiró al artista del Castelnuovo que se ocupó de esta parte de la escultura era bastante similar a los que reproducimos aquí (Ilust. Num. 34.6c), incluso en el tipo de relieve tan bajo utilizado.

Consideramos igualmente una innovación iconográfica el hecho de que el tritón izquierdo lleve un casco, ya que, en ninguno de los muchos sarcófagos y piezas escultóricas de otro tipo con representaciones marinas que hemos repasado, existe un modelo con esta característica.

En cuanto a los dos “delfines” (que no lo parecen en absoluto, más bien parecen dos peces de poco nivel estético añadidos en este punto para servir de pendant del anterior) que adornan las “albanegas” del tímpano derecho, pueden tener como antecedente cualquiera de los representados entre las ondas en los sarcófagos, o bien ser parte de una fuente, o el soporte de una figura, o la cabalgadura de amorcillos o erotes, etc.... Nos parece una adición de última hora sin gracia y, posiblemente, sin modelo.

#### 6.2.4.- Las escenas y figuras mitológicas

La combinación decorativa de festones soportados por *putti* o amorfos con escenas mitológicas de todo tipo es una de las características de los motivos escultóricos del Castelnuovo. Como decíamos al principio del presente capítulo, es preciso analizar una por una estas escenas y figuras para discernir si, además de su evidente intención decorativa, responden a un programa iconográfico concreto<sup>566</sup>, al margen del claro interés que muestran por dar un sabor *all'antica* al monumento, haciéndole aproximarse a los arcos de triunfo romanos.

Por otra parte, también aparece una serie de figuras a las que es difícil incluir en alguno de los grupos analizados, por no ser claramente comprensible su significado, aunque su origen mitológico o mitologizante sea obvio.

Vamos a analizar, dentro del presente grupo, las siguientes escenas y figuras. Empezando por los pedestales:

- Pedestal derecho, bajo el estribo del arco, en su parte más inferior, mascarón en el resalte que cobija el relieve interno correspondiente (Ilust. Num. 41.6).
- En el mismo pedestal, en el último luneto del registro inferior, bajo el relieve interno, figura de un *putto* en un carro tirado por serpientes (Ilust. Num. 43.6).
- Pedestal izquierdo, en el registro superior, mirando ya hacia la entrada del Arco, clípeo o medalla, rodeada por una laurea, con el

---

<sup>566</sup> Como ya hemos apuntado en otro lugar, Eileen R. Driscoll opina que sí hay un programa iconográfico, aunque vagamente definido, que refiere a un planteamiento concreto del Magnánimo, quien, al utilizar, casi de manera exclusiva, temas extraídos de sarcófagos, está plasmando un *memento mori* a través de todas estas imágenes. Esta cuestión no está tan clara para quien suscribe, por lo que creemos imprescindible realizar un exhaustivo análisis de todas las iconografías en presencia, para confirmar, o denegar, en todo o en parte, la afirmación de la mencionada autora. Véase Driscoll, E.R., op. cit. pp. 92-3.

perfil de un personaje semejante a un emperador romano (Ilust. 42.6),

- En el mismo pedestal, la parte inferior del estribo del arco (que, como ya hemos apuntado, tiene dos partes divididas por el friso de temáticas marinas que ya hemos estudiado) está decorada con lo que parecen *spolia* (trofeos) como los que se muestran en los arcos de triunfo romanos (Ilust. Num. 43.6 bis).
- En el mismo pedestal, bajo el estribo del arco, en el soporte del mismo, mascarón enmarcado por dos cornucopias, en el resalte que cobija el relieve interno correspondiente, simétrico con el del pedestal derecho (Ilust. Num. 41.6 a, b, c y d).
- En el mismo pedestal, en los dos lunetos del registro inferior, bajo el relieve interno, en el de la izquierda, lo que aparenta ser una divinidad de la naturaleza (vegetal o marina) con lengua barba escondida bajo el festón, y, en el de la derecha, una Gorgona (Ilust. Num. 44.6 y 44.6 bis).

En el arquitraque del arco inferior que tiene la inscripción ALFONSUS REX HISPANICUS SICULUS ITALICUS PIUS CLEMENS INVICTUS: en el resalte izquierdo, sobre las columnas, tres *putti* sin alas sostienen festones que forman dos lunetos:

- en el de la izquierda, dos amorfillos alados transportan una especie de brasero con una vasija de la que surgen lenguas de fuego<sup>567</sup> (Ilust. Num. 45.6, a y a bis);
- en el de la derecha, un niño salta sobre la grupa de una centauride (Ilust. Num. 45.6 b).

---

<sup>567</sup> Eileen R. Driscoll considera que esta escena se refiere a la preparación de un sacrificio, aunque no ofrece un modelo consistente para su identificación, op. cit. pp. 90-91. Kruft y Malmanger también coinciden en esta interpretación: op. cit., p. 251, citando a Driscoll.

#### 6.2.4.1- Estudio de la iconografía de estos motivos

6.2.4.1 A.- Estudiaremos conjuntamente los dos mascarones labrados en los soportes de los estribos del Arco, ya que parecen haber sido colocados de forma simétrica, para ser uno la contrapartida, o pendant, del otro (Ilust. Num. 41.6).

No repetiremos aquí lo que ya hemos dicho en el capítulo anterior sobre los mascarones y su proveniencia originaria (que posiblemente sea la máscara de Medusa, o de otra de las Gorgonas, inserta en un clípeo, escudo, o formato circular de cualquier tipo); la apariencia de los mascarones objeto del presente estudio nos indica que los artistas que los realizaron pretendían representar, a la derecha, una deidad marina (del tipo de los dioses-río a los que nos hemos referido con anterioridad) y, enfrente, otra a la que no nos atrevemos a calificar de terrestre porque las cornucopias en que está enmarcado el personaje, rebosantes de frutos de la tierra, son uno de los atributos que, en prácticamente todas las ocasiones, acompañan a un dios-río.

Respecto de esta cuestión, creemos necesario aludir a la, posible, intención de los artistas autores de la decoración de ambos estribos (o de las instrucciones de su comitente) para que estos dos mascarones, que, quizá (no podemos asegurarlo, de acuerdo con el análisis que exponemos a continuación) era su intención representar como dioses-río, tuviesen una resonancia temática en relación con los dos de enorme tamaño que aparecen en el tímpano del Arco. Se trataría, entonces, de una reiteración de mensajes que aparece en varias partes del Arco<sup>568</sup> en relación con diferentes motivos, y que crea una especie de religación o resonancia iconográfica entre los temas, como ya hemos apuntado: los dioses-río aparecerían, entonces, en los dos soportes de los estribos del arco, rebotarían en los dos enormes deidades del ático del Arco, al

---

<sup>568</sup> Recuérdese la, posible, intención de situar varios cortejos de putti, de tipo báquico, en puntos del Arco donde esta temática adquiere resonancia por reiteración de motivos. Además de la más obvia de los grifos del friso del arco superior, en relación con los dos que guardan la puerta, en el arco inferior.

elevant los ojos el espectador, y volverían a “resonar” al posarlos sobre los dos frisos de temática marina ubicados encima de los relieves internos, ya adentrándose en el interior del portal.

El formato del mascarón de la derecha no sólo tiene una apariencia totalmente similar a los dioses-río<sup>569</sup> de los que ya hemos hablado, sino que tanto sus cabellos como su barba, aunque quedan cortados por el borde del cuadrilátero en el que está enmarcado, tiene el mismo aspecto efluente que los del friso de temática marina que hemos analizado en el epígrafe previo, aunque, en este caso, el agua no fluye de su boca. Lo novedoso en esta representación es el frondoso apéndice bajo su nariz, que, en un principio, parecería un simple bigote, pero que se curva y enrosca con el mismo aspecto de los grutescos vegetalizados (véase epígrafe 6.2.1.6 del presente trabajo) de los que hemos hablado en el epígrafe correspondiente; de hecho, cada una de las dos guías de este bigote vegetal termina en un cáliz del tipo del cáliz de loto y, de cada uno de éstos cálices, surge una roseta que se ubica a ambos lados de las sienes. Esta peculiaridad, junto con el hecho de que su rostro esté enmarcado por un frondoso ramo de hojas de acanto, es lo que nos hace pensar que se trata de un personaje relacionado con el agua, pero también con la tierra, de la que surge la frondosa vegetación que produce su combinación: por ende, un dios-río.

Nos parece interesante resaltar aquí que, en general, los dioses-río eran representados en bulto redondo, de cuerpo entero, con la parte inferior del mismo cubierta por algún tipo de vestidura, en posición reclinada, con una cornucopia en uno de sus brazos y con el otro brazo apoyado en un cántaro del que fluye el agua. Podían tener unos cuernos que similan patas de cangrejo (que recuerdan el primitivo origen de la mitología de los ríos, a los que se asimilaba a un toro –ya hablaremos de este tema cuando nos ocupemos de la leyenda de Hércules y Aquelóo- pero cuyos cuernos tomaban la forma de unas

---

<sup>569</sup> Hesíodo se ocupa de ellos en su Teogonía (v. 337-50), y da nombre a algunos de los conocidos en su momento; también los enumera, afirmando que estos hijos de Océano eran 3000 del género masculino y un número similar de su contraparte femenina (v. 365-70).



patas de cangrejo, relacionadas con su origen acuático, también como derivado de su herencia paterna: Océano) aunque no siempre; y, en ocasiones, mostraban en su cercanía un emblema del país o región, claramente identificable, del que procedían, por ejemplo, en el caso del Nilo, una esfinge<sup>570</sup>. Otra de sus representaciones más difundidas era el mascarón, como en este caso, en muchos de los mosaicos cuya temática permitía su inclusión, como en el caso, ya mencionado, de los denominados Mosaicos Cosmológicos.

En el caso que nos ocupa, este mascarón, similar a los que representan a Océano, aunque, como ya hemos dicho con anterioridad, en este caso no se trata de un anciano, sino de un hombre joven barbado, puede haber tomado como modelo algún/os de los mosaicos, o de otro tipo de representación (como la que ofrecemos de un grabado de Piranesi), en los que aparece un dios-río, o, por ir a una solución más rápida y muy fácilmente accesible, haber utilizado la imagen que se encuentra en la entrada de la puerta izquierda, ya dentro del pronaos, del Partenón: adornando esta puerta, al igual que la principal, se halla una serie de placas labradas mostrando útiles destinados al sacrificio, en la principal, y dos mascarones en la de la izquierda. Cada placa se compone de un gran festón sujeto entre dos flameros o candelabros, en cuyo luneto hay una figura que alude a los sacrificios o, en el caso de la puerta de la izquierda, dos mascarones posiblemente de dioses-río. De estos, muy posiblemente el de la derecha ha sido el modelo para el que soporta el estribo de la derecha del Arco del Castelnuevo, al igual que el de enfrente podría ser el modelo para el que figura en el registro inferior del pedestal izquierdo, que parece una divinidad marina o terrestre, al que caracterizamos a continuación.

En lo que se refiere al mascarón sobre el que se apoya el estribo izquierdo, en el lado contrario, el artista no ha incluido alusión alguna al líquido elemento, aunque, sin embargo, sí lo ha representado enmarcado por cornucopias, que

---

<sup>570</sup> Podemos enumerar algunas de estas representaciones de bulto redondo que son muy conocidas, como el Tíber que está en los Museos Vaticanos, o los dos dioses-río a ambos lados de la fuente de la plaza del Capitolio, o en relieve, como los que se encuentran en las albanegas del Arco de Constantino, que tienen en sus manos unas cañas, todos ellos en Roma.

son uno de los emblemas o símbolos de los dioses-río, como se ha dicho. Se trata de una figura enigmática, prácticamente sin precedente en la escultura clásica, ya que, aunque el motivo decorativo que son las cornucopias cruzadas es abundantísimo y se mantuvo durante mucho tiempo vigente<sup>571</sup>, por nuestra parte, no hemos podido encontrar, dentro de la herencia artística de Roma, precedentes de un rostro o mascarón inserto en el círculo formado por ambos símbolos de la abundancia. Wilhelm Rolfs, en su repetida obra, se refiere a “dos cornucopias cruzadas que encierran una cabeza” y alude a un antecedente de la Antigüedad, un sarcófago del Camposanto de Pisa (el num. XLVI)<sup>572</sup>. Hemos consultado dicha imagen, pudiendo constatar que se trata de un sarcófago de estrígilos en el centro del cual hay un clípeo en el que se halla inserta una imagen. Las dos cornucopias que menciona este autor se encuentran en la parte inferior del clípeo, siguiendo un modelo bastante popular para este tipo de sarcófagos, y no tienen, en absoluto, nada que ver con la imagen que estamos analizando, en la que las dos cornucopias cruzadas crean un espacio circular en su centro, donde se inserta el mascarón objeto de nuestro estudio; por ello, habría que considerar esta figura como novedad iconográfica creada por el artista que la realizó, al igual que algunas otras que venimos mencionado.

Creemos preciso resaltar algunas características de la obra que nos ocupa:

- en primer lugar, se trata de una cabeza con un extraño peinado: el pelo recogido a ambos lados y pegado al craneo, sujeto por una diadema y con un moñete en la parte más alta.
- el personaje representado lleva una barba muy corta, casi pegada al rostro, con un bigote muy moderado, si lo comparamos, sobre todo, con la frondosidad vegetalizada del de su contrapartida del estribo contrario.

---

<sup>571</sup> Véase, por ejemplo, las grecas ornamentales de San Vital de Ravena, 548 d.C.

<sup>572</sup> Rolfs, W., op. cit., p. 69, Notas 5 y 6.

- Las cornucopias que lo enmarcan son muy interesantes desde el punto de vista iconográfico, tanto por la abundancia y variedad de los frutos que surgen de ellas, como por lo trabajado del cuerno del que están formadas, que muestra, además de las acanaladuras, un par de escenas mitológicas en su parte más ancha.

Como ya hemos dicho, sobre las dos primeras características poco más podemos decir, además de enumerarlas detalladamente, porque no las hemos podido relacionar con modelos clásicos, e incluso tampoco con modelos contemporáneos del Arco. Sin embargo, el tema de las cornucopias está relacionado, y no sólo desde el punto de vista iconográfico, con las dos, enormes, que sostienen los grifos a ambos lados de las albanegas del mismo<sup>573</sup>.

6.2.4.1 B.- Las Cornucopias del Arco.- En el mascarón del estribo del arco inferior, el cuerno de ambas cornucopias, que constituiría su materia original en un objeto real, está labrado con escenas que también parecen mitológicas: por lo general, las cornucopias de los modelos procedentes de Roma reproducían fielmente la textura del cuerno de un bóvido (fuera cual fuese el ejemplar de esta familia utilizado *ad hoc*). Hemos visto, sin embargo, que, en algunos casos, sobre todo si la obra de que se trataba estaba dedicada a un personaje de la máxima importancia, el vaso de la cornucopia se halla labrado con algún tipo de decoración, por ejemplo, en una estatua de la mujer de Augusto, Livia, representada como Fortuna, además de algunas otras del mismo tipo. Entre las más famosas de esta tipología, se encuentran las que sostienen los dos dioses-río de la plaza del Campidoglio de Roma, que también están decoradas con motivos vegetales, y proceden de las Termas de Constantino. Cornucopias que son, muy posiblemente, el modelo de las del Castelnuovo (Ilust. Num. 41.6 b).

---

<sup>573</sup> No nos ocuparemos en este epígrafe de la significación de la iconografía de los Grifos, a la que ya nos hemos dedicado en otro lugar.

En cuanto al formato de su decoración, las cornucopias que enmarcan el mascarón que nos ocupa muestran una gran elaboración, y profusión de motivos:

- El apéndice final parece una pieza de metal, de punta redondeada, diseñada para encajar la parte punzante del cuerno, que, en el caso del mascarón que estamos analizando, termina en lo que parecería la boca dentada de un delfín que muerde el final de la pieza en lo referente a la de la derecha (Ilust. Num. 41.6 c); este detalle no puede verse en el apéndice final de la otra, por estar dañada la escultura.
- A continuación, encontramos una zona decorada con acanaladuras en forma de espiral, que se van ajustando a la, cada vez más ancha, cornamenta, hasta llegar a lo que podría ser las dos terceras partes del cuerno,
- Cuya anchura permite ya, sin problema, la plasmación de figuras o escenas de distinto tipo.

Este formato se repite, tanto en las dos cornucopias cruzadas que enmarcan al mascarón del que nos estamos ocupando, como en las dos de enorme tamaño que sostienen los grifos y que forman la decoración única, junto con el Escudo de los Cuatro Palos, de las albanegas y la parte frontal del arco inferior. Estamos, también en este caso, ante una reiteración de motivos decorativos claramente intencionada, a la que ya hemos aludido en párrafos anteriores.

Analizaremos, por ello, conjuntamente los motivos que adornan las cuatro cornucopias:

- En las que enmarcan el mascarón de la zona frontal de la base del estribo izquierdo del arco (Ilust. Num. 41. 6 c), vemos, en la de la izquierda, un personaje masculino desnudo, sobre un caballo a la carrera, con la crin al viento, cuyo manto (de pequeño tamaño) también flota hacia atrás debido a la

velocidad; mientras que, en la de la derecha, el mismo personaje o alguien muy parecido, igualmente desnudo, cabalga un *putto*-tritón en la misma postura que muchas de las nereidas de los sarcófagos romanos. En este caso, rodea al jinete también una serie de pequeñas marcas que lo mismo pueden indicar un manto, que la simple indicación de la velocidad. También aquí, por ser el tamaño de estas representaciones tan nimio, no nos podemos permitir aventurar si podrían tener alguna significación en relación con la mentalidad, o la intención, de su comitente, ya que son difíciles de discernir, aún para alguien que las observe muy de cerca. Aunque es posible que una persona de la época, implicada en el juego de significantes y connotaciones del monumento, fuese capaz de captar, de una ojeada, su significado, lo que, para alguien de nuestro tiempo resulta casi imposible. Podríamos aventurar que quizá se trate de la alusión a algún texto clásico, pero no hemos sido capaces de identificarlo.

- Las cornucopias que portan los dos enormes grifos de la entrada, (Ilust. Num. 41.6 d) tienen la misma decoración de acanaladuras, aunque mucho más rica y variada, dividida, en cada una de las dos, en cinco tramos, con las aristas de los acanalados dispuestas en diversas direcciones, y mostrando, en el centro de este segmento (es decir, en el tercer lugar), una ornamentación de hojas de laurel.

En cuanto a las temáticas de las representaciones figuradas, que están divididas, a su vez, en dos partes, se puede ver, en la de la izquierda, parte inferior, un mascarón con rostro de *putto*, aparentemente con los mofletes hinchados, muy similar a las representaciones de los Vientos de las que ya hemos hablado. Y, en la parte superior, un centauro a cuya grupa se está subiendo, o bajando, una figura de espaldas, desnuda. Este personaje tiende su brazo izquierdo a otro, de pie, detrás del centauro, también desnudo, que a su vez, ofrece los suyos como apoyo en la subida o el descenso. A su vez, el centauro también retiene o ayuda (no es posible discernirlo) a este personaje (que, por estar de espalda y desnudo, es imposible discernir si es femenino o masculino) sujetando su brazo derecho.

La identificación de esta escena ha sido tratada, con mejor o peor suerte, por varios autores. En nuestro caso, nos inclinamos por la realizada por Hersey, quien, siguiendo a Rolfs, reconoce en el grupo a Hércules con Deyanira<sup>574</sup>, aunque ambos se engañan identificando al centauro con Quirón. A nuestro entender, se trata de una recreación *sui generis* del rapto de Deyanira por el Centauro Neso, a quien Hércules mató por haber intentado violar a su mujer<sup>575</sup>, en el momento en que ella se baja de la grupa del Centauro, que intenta retenerla, mientras Hércules, a quien ella tiende el brazo, la ayuda a descender. Sí nos ha sido posible, sin embargo, identificar el modelo: en los Museos Vaticanos (Cortile del Belvedere) se custodia un relieve del siglo II d.C. cuyo tema es una procesión báquica, en el que, los tres últimos personajes a la izquierda, se hallan representados exactamente como los de la escena que comentamos. Esta escena aparece también en el *Taccuino Senese* de Giuliano da Sangallo, fol. 28r. de la Biblioteca Comunale degli Intronati, en Siena, y ha sido claramente copiada del relieve anterior. Si se ha utilizado este modelo para representar a Neso, Hércules y Deyanira, o no, es imposible saberlo, aunque, a la vista de la profusión de citas en los relieves del Arco relacionadas con el héroe (a las que nos referiremos en un próximo epígrafe) parece plausible que así sea. Su inclusión dentro de otra interpretación que tenga por motivación las procesiones dionisiacas, nos parece menos probable, dado el lugar en que se encuentra la escena, aunque tampoco podemos descartarla, por el, también

---

<sup>574</sup> Hersey, op. cit., p. 37; Rolfs, op. cit., p. 76. Kruft y Malmanger, que también aluden a las escenas con centauros en el Arco, las califican, en conjunto, de “rompecabezas”, sin hacer identificación alguna, pero relacionándolas también con Hércules. Véase op. cit., pp. 250-51.

<sup>575</sup> La historia de este incidente, y los posteriores derivados del mismo: la muerte de Hércules por haberse puesto la túnica empapada de la sangre de Neso, que éste, en sus últimos momentos había aconsejado a Deyanira, alegando una supuesta virtud de su sangre de reavivar el amor, cuando, en realidad, su fluido vital, (emponzoñado por el veneno de la Hidra de Lerna, a la que Hércules había matado y empapado en su sangre las puntas de sus flechas), producía una especie de efecto “napalm” sobre el desgraciado que la tocara. De hecho, la engañada Deyanira le entregó la túnica envenenada y Hércules, al ponérsela, empezó a consumirse en un terrible fuego que duró varios días hasta que murió y fue elevado al empíreo por Zeus, como premio a sus múltiples hechos heroicos y virtudes. El relato aparece en muchas obras clásicas, de las que resaltamos Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca*, II, 151; Diodoro Sículo, *Biblioteca Histórica*, 4, 36; Filóstrato el Joven, *Imágenes*, 16; Ovidio, *Metamorfosis*, 9, 101.

amplio, número de veces en que aparece salpicada esta temática en el Arco, como venimos viendo.

En cuanto a la cornucopia de la derecha, su parte figurativa tiene también dos segmentos, el más bajo está decorado con festones que cuelgan de mascarones de cabeza de león, similares a los que hemos visto en el epígrafe anterior; mientras que el superior muestra dos *amorini* alados que llevan sendos racimos de uva en la mano. También en este caso Hersey coincide con Rolfs, aludiendo a esta escena como “procesión báquica”<sup>576</sup>; sería difícil intentar dar otra interpretación a estos dos niños que se mueven con rapidez (el artista que los ejecutó les ha conferido una excelente impresión de movimiento), llevando en la mano el símbolo de Baco: un racimo de uvas cada uno. La escultura está tan finamente realizada, dice Rolfs<sup>577</sup>, que se asemeja a la obra de un orfebre, y, añadiremos, que la sensación de movimiento está plenamente lograda, por lo que coincidimos con la interpretación mencionada, de que se trata de dos de los miembros más juveniles del *thíasos* dionisiaco. Debemos hacer aquí, de nuevo, alusión a una reiteración de motivos que busca la resonancia temática, ya que estos dos alegres *putti* pueden ser relacionados con los cuatro del friso inmediatamente superior, además de con los del pequeño marco del relieve izquierdo en el interior del arco.

- finalmente, aún se ha representado un par de cornucopias cruzadas en el resalte izquierdo del arquitrabe del desfile triunfal, sobre el grupo de visitantes orientales. Es interesante el formato que se les ha dado ya que, además de estar cruzadas y decorada toda su superficie con acanaladuras, de la que podríamos llamar la boca del cuerno, en lugar de productos de la tierra surgen llamaradas (Ilust. 41.6 e). Parece que se ha querido representar, de nuevo, el fuego que aparece en varios lugares del Arco, siendo el principal el que refiere

---

<sup>576</sup>Hersey, op. cit., p. 37; Rolfs, op. cit., p. 76.

<sup>577</sup>Rolfs, op. cit., p. 76.

al Sitial Peligroso a los pies del Rey, en el carro del desfile. Se trata de otra reiteración, o de la búsqueda de resonancia de temas, como hemos dicho en otro lugar: saltando las representaciones de los fuegos desde el luneto del arquitrabe izquierdo del arco inferior, en el que dos putti portan el fuego de los sacrificios, hasta el principal que se halla a los pies del Magnánimo, y, de aquí, a las cornucopias ardientes en el resalte, también izquierdo, del arquitrabe del desfile triunfal. Un juego más de resonancias temáticas que no debe nada a la casualidad.

Nos parece también interesante resaltar que este modelo de cornucopias acanaladas cruzadas, de cuyas bocas surge fuego, se utilizó posteriormente en uno de los edificios de los Mendoza en España, San Antonio de Mondéjar, que estudiaremos en la Segunda Parte del presente trabajo.

6.2.4.1 C.- Un mascarón con aspecto de deidad de la naturaleza (vegetal o marina) con lengua barba escondida bajo el festón, y, una Gorgona Medusa en los dos lunetos del registro inferior, bajo el relieve interno.

Respecto del primer mascarón, es preciso decir que ha sido causa de muchas interpretaciones, precisamente por no tener elemento simbólico alguno con el que relacionarlo de manera concreta. Von Fabriczy habla de una máscara de Dioniso con cuernos, aunque, como han notado Rolfs (que no hace atribución) y Kruft y Malmanger (que coinciden con Driscoll en su referencia a Pan), no se trata de cuernos, sino de unas largas orejas, opinión con la que coincidimos plenamente. Carl Robert la identifica como un mascarón de Océano; Filangieri habla, alternativamente, de Midas y de Aquelóo, Driscoll opina que su modelo han sido las estatuas de Pan del Museo Capitolino y Hersey considera, igualmente, que Aquelóo es el personaje representado<sup>578</sup>.

---

<sup>578</sup> Von Fabriczy, "Neues zum Triumphbogen Alfonsos", *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Vol 1 1902, p. 15; Rolfs, op. cit. P. 70; Filangieri, op. Cit. 1932, p. 458 y 1934, p. 132; Driscoll, op. cit., p. 90; Hersey, op. cit., p. 39; Kruft y Malmanger, op. cit. p. 252.



El problema de dilucidar quién es este personaje quizá dependa, sobre todo, de las prominentes orejas con que el artista le representó, e, igualmente, de la ausencia de cuernos: según las tradiciones y leyendas mediterráneas, Pan y todo su cortejo de sátiros estaban dotados de cuernos de cabra, detalle que no aparece en la imagen que estamos analizando. Por otra parte, si se tratase de Midas, las orejas que muestra serían de asno, y podemos ver bien claramente que, en este caso, no es así. La atribución de la figura a Aquelóo es más plausible, pero chocaría también con las leyendas sobre el tema, ya que este dios-río tenía, como característica distintiva, unos cuernos de toro<sup>579</sup>, y, en las representaciones que hemos localizado, también aparece con orejas bovinas, lo que tampoco se adapta a nuestra figura.

No parece sencillo, por tanto, asimilar esta imagen con cualquiera de las interpretaciones de los autores mencionados. Y, por nuestra parte, no nos ha sido posible localizar ninguna que pudiera haber servido de modelo clásico a la misma; sí podemos aventurar, sin embargo, que quizá se trate de una de las cabezas de fauno que aparecían, en ocasiones, en monumentos funerarios dedicados a personas ilustradas, o entendidas en temas literarios o teatrales, porque, en algunas de ellas, aparecían representadas las máscaras de los actores de teatro, pero ello podía darse también en alusión a Dioniso y su cortejo, cuyas celebraciones fueron el origen del comienzo del teatro, por lo que podían plasmarse, igualmente, cabezas o mascarones de silenos o sátiros.<sup>580</sup> De alguno de estos monumentos funerarios, podría haber surgido el modelo para este mascarón.(Ilust. Num. 44.6).

---

<sup>579</sup> Nos referiremos más extensamente a este tema cuando hablemos del protagonismo de Hércules en el Arco.

<sup>580</sup> incluimos algunas fotos de representaciones de los personajes mencionados de origen romano o griego clásico, incluyendo una de las placas del Panteón aludidas. De toda ellas, la única que tiene un cierto parecido con la que nos ocupa es un colgante con una cabeza identificada como de Aquelóo, que pertenece al Museo del Louvre, aunque este Aquelóo tiene cuernos y sus orejas no tienen nada que ver con las de nuestro mascarón. Igualmente, hemos reproducido algunos mascarones que representan sátiros o silenos, aunque ninguna de ellas es similar a nuestro modelo, que aparecen en la mencionada obra de Piranesi. El autor de nuestro mascarón bien hubiera podido copiar su modelo de algún tipo de monumento funerario similar.

En cuanto al segundo mascarón (Ilust. Num. 44.6 bis) al que todos los autores denominan Gorgona unánimemente<sup>581</sup>, es obvio que se trata de este personaje mitológico. Sin embargo, Hersey realiza una interpretación a la que es preciso aludir: identifica este mascarón con la Sirena Parthenope, hija del dios-río Aquelóo, que nació (junto con sus dos hermanas, Ligea y Leucosia) de las gotas de sangre que cayeron cuando Hércules le venció, en su lucha por la mano de Deyanira<sup>582</sup>, arrancándole uno de sus cuernos. No explica este autor en este punto, sin embargo, por qué se ha adoptado este formato, tan similar a la máscara de la Gorgona Medusa. Sin embargo, en otro momento, Hersey menciona a la cabeza de Medusa<sup>583</sup>, o de Parthenope, y añade que su modelo podría ser el sarcófago de esta temática de la Walters Art Gallery, de Baltimore, USA.

Por nuestra parte, también nos parece claro que se trata de la Gorgona Medusa, aunque precisaríamos resaltar algunas de sus características:

- En primer lugar, es preciso diferenciar la Gorgona (una de las hijas de Cetus y Phorkys) del *Gorgoneion*, la máscara de la Gorgona Medusa, decapitada por Perseo, que Atenea lleva prendida sobre la égida<sup>584</sup>, que, en el caso que estamos analizando, y aunque no está inserta en un clípeo o formato circular, se trata claramente de esta imagen mitológica.
- No aparecen, por ninguna parte, las serpientes que son su símbolo clásico<sup>585</sup>. Normalmente, en las representaciones más evolucionadas, estas quedan limitadas a dos ofidios que se entrecruzan por debajo

---

<sup>581</sup> Filangieri, op. cit. 1964, p. 92; Driscoll, op. cit. p. 90; Rolfs, W., op. cit. p. 70, dice que es una mezcla de Gorgona y Nereida.

<sup>582</sup> Hersey, G.L., op. cit. p. 39.

<sup>583</sup> Hersey, G.L., op. cit. p. 94, Nota 36.

<sup>584</sup> O que aparece en multitud de representaciones donde aparece el escudo de algún héroe mitológico

<sup>585</sup> Recordemos que las Gorgonas son hijas de Cetus y Phorkys, dos seres mitológicos con aspecto de reptil. <sup>585</sup> Hersey, G.L., op. cit. p. 39.

de la barbilla. Sin embargo, como se ha dicho, no existen en el caso presente.

- Igualmente, consideramos bastante inusual el par de alas sobre su coronilla, excesivamente prominentes en relación con otras representaciones, como el aludido sarcófago de la Walters Art Gallery en el que no una, sino dos Gorgonas, se muestran prácticamente sin esta característica, o con ella muy minimizada.
- La mueca destinada a causar espanto que es obligada en este tipo de imágenes, se ha trocado en una especie de sonrisa bastante extraña, por cierto.

Esta última cuestión nos lleva a plantear la función de este mascarón en la entrada del Arco. La interpretación más simplista y originaria, de acuerdo con Th. Phillis Howe, era “combatir el terror con el terror”<sup>586</sup>, es decir, tenía una función apotropaica.

Posteriormente, una representación tan profusamente utilizada fue adquiriendo otros matices interpretativos, como apunta Frothingham, quien acusa a quienes hablan de una función exclusivamente apotropaica de basarse excesivamente en prejuicios, porque, “si dejamos de lado las ideas preconcebidas,... la ley de la asociación de ideas nos llevaría, inevitablemente a la conclusión contraria, justamente. ...todo apunta a la Gorgona como emblema de la vida, de la victoria sobre la muerte, y de la vida renovada, más allá de la tumba”<sup>587</sup>. Si la Medusa que nos ocupa tenía esta función, más salvadora que apotropaica, quizá fue ese el motivo de situarla precisamente en la entrada del portal del Castelnuovo, aunque la sonrisa que muestra no parece muy adecuada para dar ánimos a nadie, sin

---

<sup>586</sup> Phillis Howe, Th., “The origin and function of the Gorgon-head”, *American Journal of Archaeology*, Vol. 58, num. 3 (Julio 1954). Esta autora habla de la primitiva necesidad de enfrentarse a los terrores ancestrales: las bestias salvajes o la potencia del mar. A partir de estas representaciones que aparecen muy tempranamente (s. VII a.C.), surge el personaje de la Gorgona. Esta autora afirma que se creó primero el gorgoneion (es decir, la cabeza del monstruo dentro de un clípeo), y, de esta representación, dedujeron los griegos que era una cabeza decapitada. Véase op. cit., pp. 213, 215-16.

<sup>587</sup> Frothingham, A.L., “Medusa II. The vegetation gorgoneion”, pp. 13-22, *American Journal of Archaeology*, segunda serie, Vol. XIX, 1915.

embargo sí podría admitirse que el artista haya intentado humanizar un modelo anterior que, en origen, pudiera haber tenido una función diferente.

#### 6.2.4.1 D.- El *putto* en un carro tirado por serpientes.

(Ilust. Num. 43.6) El carro tirado por serpientes, o dragones aparece, aunque no exclusivamente, en las escenas en las que está presente Medea<sup>588</sup> y también en aquellas en las que Demeter busca incansablemente a su hija, raptada por Hades, utilizando un carro similar. El carro de Démeter también fue usado por Triptólemo, a quien ésta se lo dió para que expandiese la agricultura por el mundo<sup>589</sup>.

Rolfs se ocupa de esta imagen, de la que dice que Robert reconoce a Triptólemo y menciona algunos de los sarcófagos inventariados por éste<sup>590</sup>. Kruft y Malmanger<sup>591</sup> aluden también a los tres mitos mencionados al igual que al inventario de Carl Robert, deduciendo que se puede descubrir aquí una contraposición entre la tierra y el mar, en relación con el *putto*-tritón cabalgado por una nereida del que hemos hablado en nuestro epígrafe anterior. Por nuestra parte, nada podemos añadir a esta posible interpretación, ya que carecemos de los elementos de juicio suficientes: es cierto que el carro tirado por dragones o serpientes aparece en muchas de las obras de la literatura antigua<sup>592</sup>, y que Triptólemo era un jovencito (pero no un *putto*) cuando recibió el don de Démeter, por lo que esta representación podría ser de este

<sup>588</sup> Por ejemplo, citamos *Metamorfosis*, VII, 219-20: en la escena en que realiza el sortilegio con el que, supuestamente, iba a ser rejuvenecido Esón. Terminado el filtro, un carro desciende del cielo, tirado por dragones alados (*volucrum tractus cervice draconum*) y la conduce a los cielos.

<sup>589</sup> También Driscoll se refiere a los mitos de Proserpina y Medea para explicar el uso de este modelo y refiere a varios de los sarcófagos inventariados por Carl Robert en su Nota 17. Driscoll, E.R., op. cit., p. 90.

<sup>590</sup> Rolfs, W., op. cit., p. 70, Nota 6.

<sup>591</sup> Kruft y Malmanger, op. cit., p. 252, Nota 4. En este punto ambos autores no solamente aluden al *putto* con el carro de las serpientes, sino también a los dos mascarones de Medusa y de la divinidad, posiblemente marina, que figuran en el friso de enfrente.

<sup>592</sup> Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca*, I, 32; Pausanias, *Descripción de Grecia*, I, 14,2 y VII, 18,2; Ovidio, *Metamorfosis*, V, 643 y VIII, 782; Nonno de Alejandría, *Dionisiacas*, V, 562, entre muchos otros.

personaje, o el símbolo de algún otro, aunque también podría tratarse, de nuevo, de una innovación de esta iconografía del artista que lo realizó.

En cuanto al modelo utilizado, existen vasos griegos, así como sepulcros de época romana, en los que se representa al carro tirado por serpientes. En uno de estos, recogido por Rumpf como dibujo del siglo XVIII, aparece también, en un fragmento de sepulcro de temática marina, un carro tirado por serpientes conducido por una jovencita que lleva un niño al hombro y una bolsa, aparentemente llena de monedas, en la otra mano: no hemos podido encontrar texto alguno que de razón de su significado, aunque lo traemos aquí porque la interpretación a que aluden Kruft y Malmanger pudiera no ser cierta en todo o en parte, si pudiéramos relacionar la figura que nos ocupa con este sarcófago, que, al decir de Rumpf, citando a Gorius, refiere a uno de los de Medea<sup>593</sup>.

6.2.4.1 E.- La parte inferior del estribo izquierdo del arco está decorada con lo que parecen *spolia* (trofeos) como los que se muestran en muchos de los arcos de triunfo romanos (Ilust. Num. 43.6 bis): en concreto, las figuras muestran un gran candelabro, una lanza (*pilum*) y un carcaj con flechas. En su artículo sobre el Castelnuovo, Frommel afirma que éste es “uno de los primeros ejemplos de trofeos en una pilastra renacentista”, e, incluso, que “la cornisa de los pedestales ha sido recortada ligeramente para que no cubra una parte del candelabro, como si éste fuese una idea de última hora, no prevista en el proyecto original”<sup>594</sup>.

Respecto de la costumbre de incluir estas imágenes de trofeos en los arcos de triunfo, podemos decir que fueron utilizadas prácticamente desde el primer momento en que empezaron a erigirse aquéllos: se trataba de una de las representaciones, podríamos decir, *de rigueur*, en tales monumentos; aunque

<sup>593</sup> Rumpf, A., op. cit., transcribimos el texto de la Ilustración 47: “Se hallaba en Florencia, Palacio de los Martelli, grabado de V. Franceschini desde un dibujo de J.D. Ferretti en la obra de Franciscus Gorius *Inscriptionum antiquarum Graec. & Rom.*, pars III, (Florencia 1743) Ilust. 13.H. I’II’. B.6’ (en relación con el reconocimiento de Gorius de esta pieza como perteneciente a un sarcófago roto de Medea, compárese con Bd. II n. 193)”.

<sup>594</sup> Frommel, L.Ch., op. cit. p. 20.

ya en épocas anteriores existía la tradición de colgar las armas ganadas al enemigo en el campo de batalla en el lugar más importante de la morada del combatiente, y se consideraban sacras, estando prohibido quitarlas aunque la casa fuera vendida a otra u otras personas<sup>595</sup>.

En cuanto a los modelos en los que pudieron fijarse el o los artistas que realizaron esta parte del Arco, podemos citar, como muy conocidos, la base de la columna Trajana, que aún se halla en el Foro, y que posiblemente estaba, en el momento de la construcción del Arco, en mucho mejor estado que el actual, y también el Arco de Triunfo de Orange, que presenta una imponente colección de *spolia* tomados al enemigo, o bien, el Arco de Constantino<sup>596</sup>; sin embargo, donde es seguro que los artistas del Castelnuovo, o, al menos, algunos de ellos, pudieron ver estas representaciones de los *spolia* es, precisamente, en el Arco de Pola, en los laterales de cuyo arquitrabe se halla representada una buena colección de estos trofeos guerreros. Como se ha dicho, el arquitrabe es continuo en torno a los laterales del arco, y tanto en ambos lados, como en los resaltes que forman las semicolumnas, junto a las representaciones de las bigas, se ha plasmado este tipo de imágenes (Ilust. Num. 43.6 bis). Tenemos la casi completa seguridad de que el artista o artistas que trajo/eron estos modelos de Pola, tenía en su cuaderno copias de estas imágenes, ya que, aunque este tipo de motivos fue muy utilizado por los artistas renacentistas, conscientes o inconscientes de su significado, también la Porta Capuana de Nápoles está decorada siguiendo estos modelos.

---

<sup>595</sup> Por ejemplo, la *rostrata domus* de Pompeyo, decorada con las proas de los barcos capturados en su guerra contra los piratas, pasó a manos de Antonio, el triunviro, y más tarde heredada por el emperador Gordiano cuando aun parece que se mantenían, antiguas pero intactas, estas sacras reliquias. Véase Cicerón, *Filípicas*, 1.c; Capitolinus, J., *Historiae Augustae*, Gordianus, 3. Véase, igualmente, Picard, G.Ch., *Les trophées romains. Contribution à l'histoire de la religion et de l'art triomphal de Rome* (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 187), E. de Boccard, Paris, 1957.

<sup>596</sup> Bober y Rubinstein ofrecen un pequeño listado de ejemplos en los que aparecen estos trofeos, así como las ilustraciones correspondientes: op. cit., p. 203, Ilust. 164, 168, 170ª y B, 174B y 175.

Sería una grandísima casualidad que Giuliano da Maiano, el autor de dicha puerta, comisionada por Ferrante, no hubiese estudiado los dibujos utilizados en el Arco del Castelnuovo (que posiblemente, estaban en poder del Rey, o de las personas de su corte encargadas de tales cuestiones), para después utilizarlos casi como motivo decorativo único de dicha Puerta, y haciéndola, por tanto, igualmente deudora del Arco de Pola. Modelos que, tenemos la seguridad, fueron retomados luego por los Mendoza españoles<sup>597</sup>, como veremos en la segunda parte del presente trabajo.

6.2.4.1 F.- El clípeo o medalla, rodeada por una laurea, con el perfil de un personaje semejante a un emperador romano del pedestal izquierdo, en su registro superior, mirando hacia la entrada del Arco, (Ilust. 42.6).

De entre los autores que se han ocupado de este asunto, podemos aludir, en primer lugar, a Wilhelm Rolfs, quien, después de descartar que se trate de un retrato del Magnánimo (ni aún idealizado, como en el que le hizo Pisanello, afirma), alude a las interpretaciones de otros autores sobre el tema: Bernich dice que es un retrato de Alberti, von Fabriczy, que se trata de un emperador romano, del que cualquier artista lombardo hubiera podido hallar cientos de modelos, aunque no solamente en Lombardía se pueden encontrar este tipo de obras, y menciona el Palazzo Vimercati, de Milán, en cuya puerta hay un bajorrelieve con tres bustos, uno de los cuales de César, o las puertas de San Pedro del Vaticano, de Filarete, todas ellas contemporáneas<sup>598</sup> del Arco.

---

<sup>597</sup> Nos referiremos a la utilización de estos motivos por los Mendoza, en España, en la segunda parte del presente trabajo. Adelantamos que el Codex Escorialensis ofrece modelos de los mismos en las siguientes páginas: fol 12r, 12v, 13v y su ampliación en 14r, 16r, 16v, 18r29v, 21v y 56v.

<sup>598</sup> Rolfs, W., op. cit., p. 74. A estos ejemplos de Rolfs, creemos que se debe añadir la, también contemporánea Capilla della Madonna dei Mascoli, en San Marcos de Venecia (1433-50), cuyos mosaicos, obra de Michele Giambono sobre dibujos de Bellini y Del Castagno, muestran, en unas arquitecturas figuradas, donde ya aparece una notable perspectiva, algunos tondos con bustos del mismo tipo.

Por su parte, Eileen R. Driscoll relaciona este medallón con la preferencia de Alfonso por el emperador Trajano, de quien dice ser el retrato, realizado, según ella, a partir de un excelente ejemplar de moneda que estaba en su colección. Justifica esta preferencia por el hecho de que Trajano era un español adoptado por Nerva, de acuerdo con Dión Casio<sup>599</sup>, refiriendo que “en una ocasión Alfonso dictó a Panormita la lista de gobernantes que España había dado a Italia, empezando por Trajano y Adriano...”<sup>600</sup>. Entre los argumentos que ofrece, hay un sestercio de Trajano actualmente en el British Museum, de donde podría haberse tomado el modelo.

Es nuestra opinión, sin embargo, que dicha imagen no muestra un gran parecido con el clípeo objeto del presente trabajo (no hay más que fijarse en la pronunciada barbilla del emperador, frente a las facciones absolutamente clásicas que aparecen en la obra que comentamos): más bien podríamos pensar que el modelo ha sido el famoso Camafeo de Augusto de la Cruz de Lotario, del que tenemos la casi completa seguridad que se hicieron copias por parte de muchos artistas, o, incluso, como tipo a seguir, una de las Augustales de Federico II.

Que fuera la preferencia del Magnánimo por Trajano<sup>601</sup> el motor que le condujo a realizar el complicado programa iconográfico que plasmaría la temática del *memento mori*, no nos parece que quede demostrada plenamente a partir de los argumentos de Driscoll, que hemos reproducido y analizaremos en nuestras conclusiones, después de estudiar, lo más completamente posible, las iconografías que aparecen en el Arco, objeto del presente trabajo.

---

<sup>599</sup> Dion Casio, *Historia Romana*, LXVIII, 4.

<sup>600</sup> Véase, dice Driscoll, B. Croce, “La corte spagnuola di Alfonso d’Aragona a Napoli”, en *Accademia Pontiniana, Atti*, XXIV, 1894, p. 29, en Driscoll, E.R., op. cit., p. 93.

<sup>601</sup> Ya hemos aludido a la formación temprana de Alfonso en la Corte de Juan II Trastámara de Castilla, donde podría haber interiorizado la idea de los grandes emperadores “hispanos”: Trajano y Adriano, ya que “...ambos, junto con el resto de los emperadores de Hispania, se recogían en la epístola de Bruni cuando le aseguraba a Juan II la preeminencia castellana sobre los demás reinos de Europa”, como dice Ángel Gómez Moreno; véase Gómez Moreno, A., *España y la Italia de los humanistas*, pp. 137-38, Ed. Gredos, Madrid, 1994.



También se refieren a este medallón, como un supuesto retrato, Kruft y Malmanger, donde, dicen, “se pueden reconocer las facciones de Ferrante”<sup>602</sup>, ampliando este argumento sobre la base de que todo el esquema iconográfico de la zona del Arco en que se encuentra está dedicado a resaltar la importancia de Ferrante (“la persona dominante de esta zona del Arco no es Alfonso, sino Ferrante”, dice aludiendo a los relieves del interior del mismo<sup>603</sup>) como heredero directo de su padre en el Reino de Nápoles, coincidiendo así con Pontieri, cuyo comentario reproduce: “Es palmario que el espíritu que informa, así como el lenguaje utilizado en estas esculturas y en otros elementos plásticos dentro del complejo arquitectónico, tienen la intención de resaltar visualmente el derecho de Ferrante a la sucesión paterna”<sup>604</sup>.

Hersey identifica el medallón con un retrato de César<sup>605</sup> y alude a las opiniones que hemos reproducido, sin comentario alguno.

No deseamos abundar en este tema, vista la diversidad de opiniones que hemos traído aquí; nos remitimos a nuestra idea de la similitud del modelo con el Camafeo de Augusto de la Cruz de Lotario, e incluso con otros camafeos del mismo tipo que se conservan, que bien hubiera podido parecer al Magnánimo como un retrato de César, colocando a éste bien a la vista en la entrada del Arco, dejando así patente su respeto reverencial por esta figura, conocido por todos cuantos se hallaban en su entorno. En este sentido, nos parecería más plausible coincidir con la, no argumentada, opinión de Hersey a la que hemos aludido.

---

<sup>602</sup> Kruft y Malmanger, op. cit., p. 246.

<sup>603</sup> Kruft y Malmanger, op. cit., p. 245.

<sup>604</sup> Pontieri, E., op. cit., p. 559, citado en Kruft y Malmanger, op. cit., p. 244, Nota 5.

<sup>605</sup> Hersey, G.L., op. cit., p. 40.

6.2.4.1 G.- Las escenas en los dos lunetos en el resalte frontal izquierdo del arquitrabe del primer arco (Ilust. Num. 45.6):

- La escena dentro del luneto de la izquierda (Ilust. Num. 45.6a), en la que dos amorcillos alados transportan una especie de brasero con una vasija de la que surgen lenguas de fuego. Estamos de acuerdo con Driscoll en que esta representación se refiere a la preparación del fuego de los sacrificios, aunque, como hemos dicho, esta autora se refiere a un sarcófago de Cefisia donde aparecen *putti* preparando un sacrificio<sup>606</sup>, aunque ella misma observa que no hay paralelismo entre los *putti* objeto de nuestro análisis y los que aparecen en el mismo.

De este tipo de escenas, aparte de las ya conocidas de las *suovetaurilia*, en las que está representada la escena del sacrificio de tres animales (cerdo, oveja y toro), y en las que ya aparece el fuego en el que luego se quemará una parte de las víctimas inmoladas, no hemos podido localizar escena alguna en la que se haya plasmado la preparación de los útiles del sacrificio (como las pateras para recoger la sangre o las copas para las libaciones, tampoco la preparación del fuego sagrado). Como bien dice Driscoll, hay solamente una escena en un solo sarcófago, y ésta no corresponde con la que estamos analizando. Sin embargo, sí existen varias representaciones relacionadas con la inmolación de animales: en el Templo de Vespasiano y Tito, mandado erigir por Domiciano (81 d.C.) una parte del cual se conserva dentro del Tabularium, y, el resto (tres columnas y un arquitrabe) sigue in situ, los frisos del arquitrabe, de todos los fragmentos conservados, muestran una serie de instrumentos sacrificiales: la jarra de las lustraciones, el cuchillo, la patera, el aspersor cuyo mango es la pata de un bovino, el mazo para abatir a la víctima y el gorro ritual, muy adornado con lo que parecen bordados de decoración vegetal.

---

<sup>606</sup> Se refiere al inencontrable libro de J. Toynbee, *The Hadrianic School*, p. 224, n.l, ilustr. Ll,3, L'Erma di Bretschneider, Roma, 1934, reedición en 1967.

Incluimos un grabado de Piranesi de una “Vista del Templo de Jupiter Tonante” que se refiere, indudablemente, a este templo de Vespasiano y Tito (Ilust. 45.6 a, doble)

Igualmente, en el pronaos del Panteón, al que ya hemos aludido con anterioridad, existe una serie de placas de piedra labradas en bajorrelieve, insertas en los muros, que muestran los tradicionales festones o encarpes, y, en sus lunetos, elementos relacionados con los sacrificios: como las pateras, las copas, los flameros o candelabros, e incluso una en la que se hallan representados los tocados que, indudablemente, eran parte de la liturgia del sacrificio, y que se parecen a los de los flámines (una de las congregaciones sacerdotales, la más importante, de las existentes en la Roma arcaica), cuyo nombre, al parecer, hacía referencia al soplo (*flatus*) con el que se encendía el fuego para el sacrificio (Ilust. 45.6a y 45.6abis). Hemos aludido a estos tocados o gorros porque eran de gran importancia para el status de los sacerdotes pertenecientes a este colegio: debían ir atados y bien sujetos para que no se cayeran, y, si así sucedía, el flamen al que le sucedía tal percance era expulsado inmediatamente de la cofradía.

La única prenda (además de un bastón en la mano de cada uno de ellos) que portan ambos *putti* son unos cascos, o gorros, bastante parecidos, aunque no iguales, a los que llevaban los flámines (por ejemplo, en la procesión del Ara Pacis, o en los relieves del Panteón mencionados), por lo que podríamos inferir que se trata de personajes pertenecientes a la misma cofradía o a otra a la que le estuviera especialmente encomendada la totalidad, o una parte, de aquella liturgia. Una vez encendido el fuego sagrado (por el flamen, con su *flatus*) lo enviaba hacia el ara por medio de un par de ayudantes para ser mantenido allí con la finalidad, ya dicha, de quemar las porciones de las víctimas que exigiera el sacrificio<sup>607</sup>. Es posible, por tanto, que hubiese una serie de categorías inferiores dentro de este colegio a la que pertenecerían los *putti* que analizamos.

---

<sup>607</sup> O bien, en tiempos muy antiguos, lo llevaba él mismo. Virgilio, *Eneida*, Libro VIII, 280-85.

Respecto de esta prenda, única que diferencia a estos putti de todos los demás representados en el Arco, decir que, en la actualidad, solo es visible una de ellas, ya que la otra está prácticamente destruida y es, precisamente, la que podría ser más parecida al gorro del flamen, ya que casi se puede adivinar que está atada bajo la barbilla del putto que la lleva. La única visible, sin embargo, parece un casco decorado, en su parte frontal, con una cabeza de cabra, carnero, o similar, porque se puede ver un cuerno enroscado labrado sobre el mismo (los gorros de los flamines también tenían algún tipo de decoración, parecen bordados, como se puede ver en la ilustración que ofrecemos<sup>608</sup>).

Para terminar esta cuestión, decir que se trata de otro de los asuntos en los que los artistas han jugado con la resonancia de temáticas, ya que la llama del flamero que portan los *putti* se acopla con la que aparece a los pies del Rey en el registro inmediatamente superior<sup>609</sup>, al igual que los putti bailando del resalte derecho, simétricos de estas dos escenas, resuenan en relación a los niños que forman parte del grupo de músicos que se halla sobre sus cabezas.

La escena dentro del luneto de la derecha (Ilust. Num. 45.6 b) muestra un/a centauro/ide en cuya grupa se está acomodando un niño (todavía no cabalga, sino que se apoya en el brazo izquierdo sobre los hombros del mitológico personaje, para saltar sobre su lomo, con la pierna izquierda doblada sobre la grupa, y la derecha aún en el aire), en una escena que transpira movimiento, lo que evidencia la calidad artística del autor de la misma. Respecto de la duda sobre si se trata de un/a centauro/ide del sexo masculino o femenino, en la actualidad, es difícil determinarlo, ya que el estado de conservación actual es bastante deficiente. Los autores que se han ocupado del tema le han atribuido el sexo femenino porque tiene, o tenía, unos senos claramente dibujados, lo que, ahora mismo, es imposible discernir. Es fácil, por otra parte, atribuirle la femineidad porque, en la parte baja de su mitad equina, no aparece el atributo

---

<sup>608</sup> Virgilio menciona a los flámines con sus penachos de lana, *Eneida*, Libro VIII, v. 664.

<sup>609</sup> Esta cuestión también la pone de manifiesto Wilhelm Rolfs, op. cit., p. 78.

sexual masculino de esta especie, que suele ser bastante prominente y es difícil de confundir. Por ello, e independientemente de otro tipo de atributos, podemos asignarle, sin dudarlo, el sexo femenino.

En cuanto a la actividad que realizan, aparte de que el niño está iniciando el movimiento de encaramarse a la grupa de la centáuride, se puede decir que mantienen entre ambos (cada uno sujeta un extremo) una especie de tela o lona que se infla con el viento, como si fuera una vela, da la impresión de que ella está ayudando al *putto* a subir a su grupa para conducirlo a alguna parte. En relación con la tela o lona, creemos que se trata de una réplica de los mantos de las nereidas que inflan las brisas en las escenas marinas, ya que una de las posturas más difundidas de éstas es sujetar con una mano el manto, mientras que el otro extremo está sujeto por el peso del cuerpo (esta imagen aparece prácticamente en todos los sarcófagos de temática marina<sup>610</sup>), lo que, en el caso que nos ocupa, sería imposible, porque el niño está subiendo a la grupa de este ser mitológico, motivo por el cual sería lógico que le ayudase con uno de los extremos, porque, en el caso contrario, éste saldría volando, ya que el aire lo infla en el momento en que se está produciendo la escena.

En cuanto a la identificación de los personajes, se nos aparece como prácticamente imposible, porque en ninguno de los textos clásicos existe mención alguna. Sí podemos aludir, sin embargo, a un modelo escultórico donde aparece una hembra de centauro con un niño (o niña) sobre la grupa, aunque no en la postura que hemos reseñado<sup>611</sup>. El único personaje femenino de esta especie que aparece en la literatura se halla en las *Metamorfosis* de

<sup>610</sup> Es interesante poner de relieve, sin embargo, que esta imagen no aparece en los frisos marinos del Castelnuovo, por lo que, quizá, se ha aprovechado esta escena para que aparezca el imprescindible manto de las nereidas, hinchado por el viento, aunque dentro de otro contexto, también de seres mitológicos.

<sup>611</sup> Se trata del denominado Cipo de Amemptu, que se halla en el Museo del Louvre, en el cual se muestra parte de una escena báquica con dos centauros, uno de ellos masculino, y el otro femenino; sobre la grupa de esta última hay una figura infantil que parece ser Psique (porque tiene alas de mariposa). Ambos centauros tocan instrumentos: el masculino, la lira, y, el femenino, la flauta doble o aulós. Véase Pirolì T., Radet, L.P. y Piranesi F. y P., *Les Monumens* (así en el original) *Antiques du Musée Napoléon*, T. IV, p. 83, num. XL, París, 1806.

Ovidio, con el nombre de Hylonome, la personificación del amor hasta la muerte, ya que se suicida al ver a su pareja, el centauro Cyllarus, ya muerto por el impacto de una jabalina<sup>612</sup> en la lucha de Centauros y Lápitás. Escena que no tiene en absoluto nada que ver con la que comentamos.

En este sentido, debemos confirmar la denominación que, reiteradamente, Kruft y Malmanger apuntan para muchas de las escenas del Arco y para ésta en particular: un rompecabezas<sup>613</sup> para el que, en lo que se refiere a ésta en concreto, no podemos ofrecer, de momento, solución alguna.

#### 6.2.5.- El protagonismo de Hércules en la decoración del Arco del Castelnuovo

Los autores que se han dedicado más extensamente al Arco del Castelnuovo son George L. Hersey, cuya obra, reiteradamente mencionada en el presente trabajo, se publicó en 1973, y Hanno Walter Kruft con Magne Malmanger, que dieron a la imprenta su amplio artículo en 1975<sup>614</sup>; en ambas publicaciones sus autores establecen que las representaciones del Arco inferior están relacionadas con una iconología dinástica, y que ésta se basa en un paralelismo entre el personaje de Hércules y Alfonso el Magnánimo, paralelismo que pretende reforzar el derecho de acceso al trono de su hijo bastardo Ferrante, como su sucesor en el Reino de Nápoles<sup>615</sup>. Con esta intencionalidad, dicen, se ha representado en el Arco al héroe más conocido de la Antigüedad clásica,

---

<sup>612</sup> Ovidio, *Metamorfosis*, 12, 316 y ss.

<sup>613</sup> Kruft y Malmanger, op. cit., p. 250, 251. Hay que hacer notar que estos autores se refieren también al pedestal izquierdo a la entrada de la Capilla de Santa Barbara, ya dentro del gran patio del castillo, que tiene una escena de centauros, y en la que aparece un niño montado sobre la grupa de un centauro con un manto al que hincha el viento similar al de las nereidas. Hay que añadir, asimismo, que esta misma escena aparece en dos ilustraciones en la obra de Bober y Rubinstein, a la que venimos refiriéndonos, a los que estas autoras adscriben una significación de cortejo o triunfo de Baco. Véase op. cit. ilustr. Nums. 83 y 84, p. 144.

<sup>614</sup> El resto de los autores que se han ocupado del tema, lo han hecho en artículos de mayor o menor extensión, pero nunca en un trabajo de más de 30 páginas. Véase nuestra Nota 15.

<sup>615</sup> Kruft y Malmanger, op. cit. pp. 245, 247, 251, 252; Hersey, op. cit. pp. 30, 36, 37, 39, 40, 91 (Nota 24), 94 (Nota 26).

explícitamente, en tres lugares, y de forma alegórico-simbólica en muchos otros.

#### 6.2.5.1.- Las representaciones del héroe en el Castelnuovo

La figura de Hércules, por representación directa o alegórica, aparece en los siguientes lugares:

- en el pedestal izquierdo, el *putto* vegetalizado que tiene dos serpientes en las manos, al que ya nos hemos referido en otros puntos del presente trabajo, relacionándolo con el episodio de la niñez del héroe que relatan Apolodoro e Higino<sup>616</sup>, representación de la que hablan la gran mayoría de los autores que se han ocupado del Arco, y con los que coincidimos en que no existe otra posible explicación o interpretación iconográfica diferente de la aquí mencionada<sup>617</sup> (Ilust. Num. 46.6).
- en los resaltes izquierdo y derecho del arquivolta del arco inferior, está claramente representado un personaje desnudo que lleva la piel de león que es la típica vestidura del héroe colgando de sus hombros, por lo que éste queda claramente identificado<sup>618</sup>. Distinta es la interpretación que se puede atribuir a cada una de las dos escenas (Ilust.num. 47.6):

La del resalte izquierdo muestra a Hércules desnudo salvo por la piel del león que cuelga de sus hombros, a la que el movimiento que está realizando impulsa hacia atrás, por lo que le cubre escasamente; parece que quiere retener por el brazo izquierdo a una muchacha desnuda que huye con la clava en la mano.

<sup>616</sup> Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca*, 2, 4, 84; Higino, *Fabulas*, 1,30.

<sup>617</sup> Es interesante resaltar que Kruft y Malmanger relacionan esta figura, que representa a Hércules niño, con Ferrante, cuya imagen se halla directamente sobre la misma, en el relieve lateral, para reiterar, una vez más, que toda la iconología de la parte baja del Arco es una exaltación de Ferrante como heredero del trono de Nápoles: op. cit., p. 245.

<sup>618</sup> No se debe olvidar, en cualquier caso, que en los thiasos dionisiacos muchos sátiros aparecen representados, también, desnudos y con una piel muy similar que les cubre los hombros, o la parte alta de los brazos. La forma de distinguirlos del héroe es específicamente si se pueden observar sus orejas u ojos de fauno, o bien la cola peluda que les surge del coxis.

Esta escena ha llamado la atención a muchos de los autores por la condición de itifálico en que se muestra el héroe<sup>619</sup>.

Las interpretaciones de esta escena son variadas, sobre todo al identificar a la protagonista femenina de la escena; Bertaux, Hersey y Kruft y Malmanger opinan que se trata de Omfale, mientras que Rolfs cree que se trata de Fedra. Respecto de estas identificaciones, es preciso decir que la única característica por la que la fémina protagonista de la escena puede ser identificada con Omfale es el hecho de que lleve en su mano la clava del héroe. No quedaría, entonces, tan claro, el motivo por el que Hércules la retiene, en el estado en que se encuentra, porque, de acuerdo con la leyenda, tal cual la narra Apolodoro<sup>620</sup>, Hércules estaba a su servicio, y ella le obligaba a hacer toda clase de trabajos, incluso los femeninos, vistiéndole con ropas de mujer y llevando la cesta de costura. Incluso existen representaciones de época clásica en las que aparece Omfale vestida con los atributos del héroe (la piel del león y la clava), mientras que él lleva ropas femeninas (Ilust. Num. 48.6).

En cuanto a la interpretación de Rolfs, no hemos podido hallar texto alguno donde se hable de una relación de este tipo entre Hércules y Fedra, aunque si se está refiriendo a Hipólito y Fedra (al igual que plantea Bertaux para la escena siguiente), hay que decir que no vemos motivo para representar así a esta pareja, cuando, precisamente, la actitud de ambos, de acuerdo con las obras sobre esta temática de Eurípides, Séneca y Ovidio (por mencionar solamente alguno de los clásicos más conocidos), tendría que ser la contraria: debería ser Fedra la que acosa a su joven hijastro, y no al revés. Por otra parte, este autor no da explicación del motivo de su atribución a estos personajes.

La escena del resalte contrario, el de la derecha, muestra varios actores: una mujer sentada, en la esquina izquierda, en la típica pose del dolor de la que ya hemos hablado, y, tras ella, otra de pie, que, a su vez, parece señalar a un niño

<sup>619</sup> Véase Rolfs, op. cit., p. 79, Bertaux, op. cit. p. 53, Hersey, op. cit., p. 37, Kruft y Malmanger, op. cit., p. 251.

<sup>620</sup> Pseudo-Apolodoro, op. cit., 2.6.3 y 2.7.8. De Omfale tuvo un hijo Hércules: Agelao, 2.7.8.



que tiene en sus brazos una figura masculina (la parte inferior de estos dos últimos se halla bastante deteriorada, pero no lo bastante como para que no podamos deducir que se trata también de Hércules, porque de sus hombros cuelga, de nuevo, la piel de león, mostrando su cuerpo desnudo<sup>621</sup>).

Los autores a que venimos aludiendo consideran que en esta escena se puede reconocer a Deyanira (Hersey), Fedra (Bertaux) y Omfale (Kruft y Malmanger). Exceptuando la idea de que pueda tratarse de una escena de Fedra e Hipólito (Bertaux), que en este contexto no vendría a cuento, tanto Hersey como Kruft y Malmanger se refieren a ella como una consagración del hijo de Deyanira y Hércules, o del de Omfale y Hércules, como heredero del héroe, que encabezaría, así, su dinastía.

Respecto de estas interpretaciones, es necesario decir, en primer lugar, que, a nuestro entender, se trata de dos escenas coordinadas, siendo la una *pendant* de la otra, y debiendo leerse de izquierda a derecha, por lo que primero existiría un episodio violento, de violación de la protagonista, y, su consecuencia, en el segundo relieve, la misma protagonista (ya vestida, con atuendo de matrona, es decir, ya ha dado a luz un hijo) con su nodriza o con la partera, abrumada por el dolor (la pose es inequívoca), mientras que el protagonista masculino sostiene en su brazo al niño producto de la violación, como reconociéndolo o amparándolo.

Dentro de las historias que protagoniza Hércules, no podemos admitir que el asunto que se desarrolla entre ambas escenas coordinadas, se refiera a Deyanira, como pretende Hersey, porque ella era la esposa legítima del héroe, y no vemos motivo para que tuviera que imponérsele con violencia (la escena es inequívoca: ella huye y él, en un estado inequívoco también, intenta

---

<sup>621</sup> La explicación de la desnudez de Hércules, a la que venimos aludiendo, se refiere precisamente a su condición de héroe, ya que, por ser un semidiós (hijo de Zeus y una mortal, Alcmena) y por sus heroicos trabajos y vida virtuosa, fue heroizado, es decir, llevado a la apoteosis y convertido en inmortal por su padre, quedando ya eternamente en el Olimpo como esposo de Hebe, la representación de la Juventud.

retenerla). En cuanto a la posibilidad de que la protagonista femenina sea Omfale, ya hemos rechazado esta cuestión por el tipo de relación amo-sirviente que los autores relatan, entre la primera y el segundo, lo que no permitiría una violencia inversa.

Si ambas escenas están coordinadas, como creemos, solo pueden referirse a la historia de Auge, tal como aparece en varios autores clásicos y que se desarrolla como sigue: Auge era la hija del rey Aleo, de Tegea, y fue consagrada como sacerdotisa de Atenea Alea (por lo que debía permanecer virgen) porque su padre había recibido un aviso del oráculo, en el que se le anunciaba que un hijo de Auge sería causa de la muerte de sus hijos varones, los hermanos de ella. Mientras ella, como sacerdotisa, llevaba a cabo un ritual nocturno de la diosa (Atenea), la encontró Hércules, que estaba ebrio, y la violó. De resultas de la violación, nació Télefo, y, cuando el padre se enteró del hecho (porque se declaró la peste en la región, debido a la ofensa a la Diosa), mandó que el niño fuese abandonado a su suerte en la montaña, y a ella la echó del templo y de su ciudad. Finalmente, Auge llegó al fin de su periplo en Mysia, donde fue acogida y se casó con el rey Teuthro.

Esta retorcida, y folletinesca, historia, se completa con el hecho de que Télefo fue amamantado por una cierva (de donde deriva su nombre) y de que, casualmente, Hércules perdió un anillo durante la violación, anillo que luego le permitió identificar a su hijo cuando, más tarde, volvió a pasar por la región, ya que su madre lo había conservado. Esta identificación fue hecha por Sciolla<sup>622</sup>, y coincidimos con ella porque parece la única coherente con, en primer lugar, el hecho de que las dos escenas estén relacionadas, vista la colocación de las mismas, pero, además, la segunda representación (a la derecha) parece querer condensar el encuentro de Hércules con su hijo<sup>623</sup>, al que reconoce por tal, (aunque es un bastardo, no se olvide, porque durante el tiempo en que esto sucede estaba casado con Deyanira) y el hecho del abandono del niño por

---

<sup>622</sup> Sciolla, G.C., *Fucina aragonese...*, 1972, p. 23.

<sup>623</sup> Como dice Roberto Pane, “comprimir las anécdotas, respetando el hecho real, para conseguir una representación plástica coherente”: Pane, R., op. cit., p. 178.

orden del abuelo, situación ante la que Auge muestra su angustia, siendo consolada por la partera (?) que parece querer indicarle que el héroe se ocupará de él<sup>624</sup>.

En cuanto al modelo que pudieron tener los artistas para elaborar esta figura, existe una copia romana de un original griego, de bulto, en los Museos Vaticanos (Chiaramonte), denominada Hercules Commodus, porque, cuando fue descubierta, se creyó que se trataba del emperador del mismo nombre con los atributos del héroe. Posteriormente, se ha venido identificando como Hércules con Télefo, a quien lleva sobre un brazo, en una postura similar a la que aparece en la escena objeto de nuestra indagación. Es posible que existieran copias o dibujos de una figura parecida en la época en que se realizó el Arco. No pudo ser ésta misma la que inspirase a los artistas porque fue descubierta en Roma en 1507<sup>625</sup>.

La inclusión de ambas escenas tiene mucho que ver con la condición de bastardo de Ferrante: parece obvia la intención, claramente expresada por los relieves, de establecer el hecho de que un héroe (uno de los más grandes de la Antigüedad) reconociese la paternidad de un bastardo: lo que se puede aplicar perfectamente al caso de Hércules y Télefo, pero también al de Alfonso y Ferrante. Si unimos esta flagrante intención, con las reiteradas ocasiones en que tanto Hersey como Krufft y Malmanger han planteado que las representaciones del Arco inferior están relacionadas con una iconología dinástica, y que ésta se basa en un paralelismo entre el personaje de Hércules y Alfonso el Magnánimo con la finalidad de reforzar el derecho de acceso al

---

<sup>624</sup> El desarrollo de todo este folletín se encuentra plasmado en un buen número de obras de la Grecia clásica: entre ellas las de Apolodoro, *Biblioteca* (2,7,4 y 3,9,1) y Píndaro (*Olímpica* IX e *Ístmicas* V y VIII). Emma Stafford ha hecho un resumen de la historia de auge desde las siguientes: de Eurípides, *Auge*, obra dramática de la que solo tenemos un resumen del argumento y algunas líneas; del *Catálogo de mujeres* de Hesíodo; de *Los hijos de Aleos*, de Sófocles, y de algunos otros autores no tan conocidos que no traeremos aquí para no ser excesivamente premiosos. Véase Stafford, E., *Herakles, Gods and Heroes of the ancient World*, Routledge, Londres y N. York, 2012. También Rosa María Aguilar se ha ocupado de este poco conocido personaje en un artículo publicado en *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 181, vol. 13, 2003, pp. 181-193 (ISSN 1131-9070), titulado “La figura de Télefo en la literatura y en el arte griegos”.

<sup>625</sup> Véase Bober y Rubinstein, op. cit., p. 166, ilustr. 131.

trono de su hijo bastardo Ferrante, creemos que no queda posibilidad para una interpretación distinta de ambas escenas.

#### 6.2.5.2.- Otras representaciones en el Arco que podrían aludir a Hércules: su interpretación

Lo dicho en el párrafo anterior se puede aplicar también a las muchas otras ocasiones en que aparecen alusiones al, o alegorías del, héroe. Ello se muestra, también, creemos, en una serie de temas decorativos que enumeramos a continuación, y que bien pudieran ser alusiones a leyendas u obras literarias, o temas concretos, sobre Hércules, conocidos en la época de la construcción del Arco por el público ilustrado (los eruditos de la corte del Magnánimo, que tuvieron que ser sus consejeros al respecto<sup>626</sup>, además de los humanistas, en general, que pudieran tener en el futuro, acceso a las representaciones del mismo).

Los temas a que nos referimos son los siguientes:

- en el relieve derecho, en el interior del arco, el Rey tiene, a su derecha (la izquierda del espectador), un león encadenado a la pared y un cortesano, junto a él, que porta una clava; ambos son dos de los atributos más conocidos del héroe clásico: la piel del león, que le sirve de casco y de capa, y la clava, que él mismo se fabricó cuando, antes de empezar el primero de sus trabajos, arrancó un pequeño olivo y le quitó las ramas, convirtiéndolo en una clava descomunal<sup>627</sup>. Así inició sus

---

<sup>626</sup> Véase, en *Quattrocento Adriatico, Fifteenth-Century Art in the Adriatic Rim*, Dempsey, Ch. (ed.), Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1996, el artículo titulado “*Cognitio Formarum* and Agostino di Duccio’s reliefs for the Chapel of the Planets in the Tempio Malatestiano”, de Stanko Kokole, pp. 177-206, donde se refiere a las consultas de los artistas a los humanistas sobre determinadas cuestiones que necesitaban conocer relacionadas con la literatura y el arte en las pp. 178-79.

<sup>627</sup> Los dioses regalaron a Hércules una serie de armas: “... recibió una espada de Hermes, un arco y flechas de Apolo, una coraza dorada de Hefesto, y una túnica de Atenea; pero él mismo se fabricó una clava con un árbol en Nemea”, Pseudo-Apolodoro, op. cit., 2.4.11, 94 y 95 para

trabajos Hércules, yendo, en el primero de ellos, contra el león de Nemea, al que tuvo que vencer por la fuerza de sus brazos, ya que las armas no herían su piel invulnerable: primero lo atontó con un fuerte golpe de su clava, y después lo estranguló, conservando la invulnerable piel que se convirtió en el atributo más conocido de su personaje, junto con la clava.

En otro punto del presente trabajo, hemos especulado sobre todas las posibilidades de interpretación de la figura del león. No obstante, en este epígrafe dedicado a Hércules, creemos preciso hacer esta mínima alusión a esta temática y a su base literaria, ya que, aunque la interpretación de la existencia del león en la escena interior derecha pueda tener otras muchas derivaciones, no deja de ser una casualidad que aparezcan juntos, en ella, el león y la clava, los dos símbolos de Hércules por antonomasia.

- en el relieve izquierdo, sobre la cabeza del personaje principal, y en el friso de temática marina, un mascarón de león, de cuyas fauces fluye el agua; en el mismo relieve, Krufft y Malmanger se refieren al casco del escudero a la izquierda de Ferrante (derecha del espectador) que tiene la forma de una cabeza de león; no abundaremos, de nuevo, en la historia del león de Nemea, pero sí resaltamos lo célebre de esta imagen que bien podría estar indicando otra vez el parentesco de Alfonso y Ferrante con el héroe más conocido de la Antigüedad.
- de las dos cornucopias que sostienen los grifos monumentales del arco inferior, en la de la izquierda hay una escena donde se halla representado un centauro que retiene o ayuda a una persona desnuda, quien, a su vez, alarga el brazo hacia otro personaje desnudo que la sujeta como para ayudarla a bajar de la grupa: esta es la única escena

representada en las cornucopias monumentales que parece haber atraído la curiosidad de los autores. Rolfs, Hersey y Kruft y Malmanger se refieren a ella, el primero, a quien no parece interesarle su significación, simplemente la identifica como Deyanira, raptada por Quirón, y liberada por Hércules<sup>628</sup>. Hersey sigue esta identificación sin variación<sup>629</sup>, aunque, como diremos más adelante, su intencionalidad es religar lo más posible a Hércules, el héroe más famoso de la Antigüedad, con la dinastía que Alfonso el Magnánimo intentaba crear en el Reino de Nápoles para su hijo Ferrante. Ya nos hemos referido en otro lugar a este episodio, por lo que no reiteraremos el relato. Confirmar, sin embargo, que se trata, a nuestro entender de Hércules, Deyanira y el centauro Neso.

Es curioso, sin embargo, que Kruft y Malmanger no intenten identificar las figuras representadas en el gran "cuerno", aunque sí se refieren a esta escena concreta diciendo que "un personaje intenta subirse sobre un Centauro"<sup>630</sup>, lo que concuerda, en cierta medida, con su opinión, a la que ya hemos aludido previamente, de que muchas de las escenas y motivos decorativos son simplemente eso: decorativos, por lo que no les atribuyen mayor importancia a la hora de identificar, y asignar intencionalidad, a tales representaciones.

- también aparecen cabezas de león en los lunetos de las guirnaldas que adornan la parte baja de la cornucopia de la derecha: nos remitimos a lo que hemos dicho relacionado con las alusiones al león de Nemea, siempre en el entendimiento de que se trata de alusiones constantes a Hércules como héroe de referencia de Alfonso y su dinastía.
- otra representación a la que es posible relacionar con Hércules es el mascarón del registro inferior del pedestal izquierdo: en otro lugar nos hemos referido a las identificaciones realizadas por Von Fabriczy, Rolfs,

---

<sup>628</sup> Rolfs, W., op. cit. p. 76.

<sup>629</sup> Hersey, G.L., op. cit., p. 37.

<sup>630</sup> Kruft y Malmanger, op. cit. p. 250, Nota 8.

Kruft y Malmanger, Driscoll, Robert, Filangieri y Hersey, coincidiendo algunos de ellos que se trata de una referencia a Aquelóo: nos referiremos en este epígrafe a dicha posibilidad, que está relacionada estrechamente con uno de los episodios de que fue protagonista Hércules: terminados los Trabajos, se dirigió a Calidón para pedir la mano de la hija del Rey Eneo, Deyanira. Al llegar allí se encontró con Aquelóo, el dios-río más grande de Grecia, que discurre por la llanura Etolia, que también pretendía la mano de la bella. Se desencadenó una lucha entre ambos en la cual el dios-río adoptó varias formas (siendo proteico como todas las aguas), aunque la de mayor potencia era la de un toro<sup>631</sup>. Durante el tiempo que duró la pelea, y habiendo adoptado Aquelóo dicha personificación, un fuerte golpe de Hércules le arrancó un cuerno, lo que le hizo retirarse y dejar el campo libre al héroe en su cortejo.

Dicen algunos relatos, y luego esta versión se convirtió en la más conocida y aceptada, que Hércules entregó el cuerno a las Dríadas y estas lo rellenaron para siempre, inextinguiblemente, con los frutos del otoño, por lo que quedó convertido en el Cuerno de la Abundancia. Otras versiones dicen que Aquelóo le dio el cuerno roto a la cabra Amaltea, quien, a su vez, le entregó un cuerno repleto de productos de la tierra que no se acababan jamás...<sup>632</sup>.

Respecto de esta, posible, nueva alusión a las historias de Hércules, y salvando lo que ya hemos dicho en otro lugar en relación con la identificación del mascarón por el aspecto que presenta, es necesario poner de relieve la gran importancia que el diseñador del Arco ha querido dar a la Cornucopia, colocando dos, de gran riqueza tanto artística como de la literalidad de lo que representa (la abundancia), entre las garras de los grifos heráldicos que son la clave de una gran

---

<sup>631</sup> Ya hemos dicho en otro lugar que los dioses-río suelen ser representados con cuernos de toro, porque los antiguos asemejaban su fuerza y potencia con la de uno de estos bóvidos.

<sup>632</sup> Entre las versiones más conocidas, mencionamos la de Pseudo-Apolodoro, op. cit., 2.7.5., Diodoro Sículo, *Biblioteca de Historia*, 4.35.3, y Ovidio, *Metamorfosis*, IX, 4-86.

parte de su ideología dinástica, a la que ya hemos aludido, y que todo ello se muestra, a tamaño descomunal, y en la zona más visible, entre toda la profusa decoración del Arco.

Se trate de una alusión a la abundancia y riqueza que serán el resultado de su reinado (siguiendo la misma ideología que Augusto en el Ara Pacis), o bien de una connotación que conduzca al espectador a pensar en Hércules y en la línea dinástica de Alfonso y su heredero, o una mezcla de todo ello, no somos capaces de saberlo, porque no existe documentación al respecto. Solo podemos intentar interpretar lo que más a la vista está, las imágenes, y, relacionándolas con el mundo cultural e ideológico de Alfonso, ofrecer todas las posibilidades que de una larga historia se derivan.

Porque, además de todas las representaciones y temas decorativos que venimos analizando, tanto Hersey como Kruft y Malmanger vienen reiterando, en muchas de sus páginas, que el hecho de que los pedestales, así como el arquitrabe del arco inferior (en suma, prácticamente todo el conjunto inferior del monumento), se hallen decorados con *putti*, como tema decorativo prácticamente omnipresente, se debe a la intencionalidad clara, por parte de Alfonso, de apuntar a Ferrante, su hijo, como base y fundamento de un programa iconográfico que hacía paralelismo entre los niños-*putti* y el presunto heredero del Reino (pese a que en el momento de la idea, erección y decoración del Arco tuviese entre 25 y 35 años), representándolo, para ello, en todas las formas posibles, y relacionando su niñez con la de Hércules; así, vemos al *putto* vegetalizado de las serpientes, al *putto*-tritón tensando el arco, etc., etc... como constantes alusiones al más joven retoño de la Casa de Aragón en Nápoles.

Hersey afirma, en varios lugares de su trabajo, que todos los temas figurativos refieren a Hércules, y a Alfonso y Ferrante como sus herederos<sup>633</sup>; en el mismo sentido, reproducimos un párrafo de Kruft y Malmanger: "Pero, además, toda la

---

<sup>633</sup> Hersey, G.L., op. cit. pp. 37 y 40.



decoración del friso (se refiere al arquitrabe del arco inferior) está poblada de *putti* y niños.... Verdaderamente, se puede entender toda esta decoración como una alusión al nacimiento y educación del Príncipe. Y ello no debe entenderse simplemente como una suposición; como mínimo, tiene la ventaja de que puede ser aplicada a la iconología completa del Arco”<sup>634</sup>.

#### 6.2.5.3.- El uso, por Alfonso el Magnánimo, de la figura de Hércules en la decoración del Arco

Ya hemos aludido con anterioridad a la preparación cultural del Magnánimo, derivada, en parte, de su educación y formación en la Castilla de principios del

siglo XV. Como ya hemos dicho en otro lugar, el joven Alfonso, con la mente abierta y deseosa de adquirir conocimientos, posiblemente tuvo que leer, o tener conocimiento por parte de sus preceptores, de la *Grande e General Estoria* así como la *Estoria de España* que había ordenado recopilar su antepasado Alfonso X en torno a 1270. En las páginas iniciales de este texto, se ofrecen bastantes informaciones (recopiladas de los conocimientos de la época) sobre el heroico Hércules, el tercero, como es denominado en el mismo, que comienzan de la siguiente forma: “Mas Hércules el tercero, el que fizo los muy grandes fechos de que tod el mundo fabla, este fue grand e ligero e muy valient mas que otro omne, e deste fablaron todos los sabios que estorias fizieron, e compusieron grandes libros en que contaron los sos fechos granados que el fizo por el mundo....”<sup>635</sup>.

No es de extrañar que el joven Alfonso se sintiera fascinado y emocionado tanto por el relato de las hazañas del héroe, como por el hecho de que, como relata la Crónica, éste hubiese entrado en España desde África, dando nombre

<sup>634</sup> Kruft y Malmanger, op. cit., p. 251.

<sup>635</sup> Ramón Menéndez Pidal publicó el texto completo en 1906: Bailly-Bailliere e Hijos, Editores, Madrid, con el siguiente título: *Primera Crónica General. Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, citamos por este texto, p. 7.

al “monte Allas”, que está “cabo Cepta y entra por tierra dAffrica”, y elevado una estatua con una inscripción que rezaba: “estos son los moiones de Hércules”, entrando con sus naves “por el rio Betis que agora llaman Guadalquivir” hacia el centro de la península. En España, sigue diciendo la Crónica, fundó y pobló las ciudades de Cádiz, Coruña, Tarazona y Barcelona, derrotó a Gerión, e hizo huir a Caco hacia Roma.

Interesante también para Alfonso sería el hecho, que sigue relatando la Crónica, de que un sobrino de Hércules llamado Espan (de donde viene el nombre de Espanna, porque antes era llamada Esperia –sic-) puso orden en el país, fundó nuevas ciudades, como Segovia, y terminó el Faro de Coruña... dejando en nuestro país un continuador de sus trabajos, de su propia sangre. Ello era muy importante porque, siendo Alfonso del linaje del Rey Sabio que mandó escribir la Crónica<sup>636</sup>, entroncaba, claramente con el de Hércules, pudiendo reclamarse tanto él, como su hijo, de la sangre del mayor héroe de la antigüedad, de forma que se legitimaba su derecho, pero, sobre todo, el de su hijo, al trono de Nápoles<sup>637</sup>.

Estimamos preciso citar aquí al Marqués de Villena, que, emparentado con la realeza y la nobleza, vivió en las cortes de Enrique II y Enrique III Trastámara, y asistió a las fiestas de coronación de Fernando de Antequera como Rey de

---

<sup>636</sup> Traemos aquí un revelador fragmento de un trabajo de Ana Domínguez sobre la exaltación dinástica que pretendía Alfonso X, uno de los motivos que le impulsaron a mandar redactar la *Estoria de España*: “...Hércules no era sino el más prestigioso de sus antepasados (se refiere a Alfonso X) y las páginas de la Estoria de España, iban a constituir una exhibición de la genealogía de sus Reyes .....Esta exaltación dinástica iba unida, sin duda, a los proyectos imperiales de Alfonso X el Sabio y se manifestaba igualmente en la creación y decoración de la Sala de los Reyes del Alcázar de Segovia.....Parece que los motivos que impulsaron a Alfonso X - monarca absoluto en grado máximo, como sabemos por los estudios de P. Linehan - a entroncar su linaje con Hércules y mostrar los retratos de sus antepasados, eran semejantes a los de Felipe IV al patrocinar la decoración del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro...”. Domínguez Rodríguez, A., “Hércules en la miniatura de Alfonso X el Sabio”, *Anales de Historia del Arte*, 1 – 1989, pp. 91-103. Edit. Universidad Complutense. Madrid.

<sup>637</sup> Viene muy a cuento traer aquí a Jean Seznec, cuando habla de cómo los europeos de la Edad Media se reclamaban herederos de tal o cual héroe de la antigüedad: “...para justificar sus pretensiones, el erudito se vuelve al fabuloso pasado antiguo para hallar testigos que apoyen su causa, o bien antecesores o cabezas de su progenie...”. Seznec, J. *The survival of the Pagan Gods, The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, p. 19, Princeton University Press, Princeton, N.J., (USA), 1972.

Aragón en Zaragoza, en 1414. Hombre más dotado para la literatura que para la guerra, se dedicó a escribir, siendo una de sus obras *Los doze trabajos de Hércules*, que data de 1417, y que tuvo que conocer Alfonso necesariamente.

Todo lo anterior, en relación con las vivencias tempranas de la vida del Magnánimo. En cuanto a como se concretó la decisión de incluir toda esta iconología en relación con el Reino de Nápoles, es preciso, de nuevo, aludir a la Sirena Parténope, hija del dios-río Aquelóo, que nació, dice la leyenda<sup>638</sup>, (junto con sus dos hermanas, Ligea y Leucosia) de las gotas de sangre que cayeron cuando Hércules le venció, en su lucha por la mano de Deyanira, al arrancarle uno de sus cuernos, que, a su vez, se convirtió en la Cornucopia de la que ya hemos hablado.

Como se ha dicho en otro epígrafe del presente trabajo, Nápoles se fundó, según las leyendas de sus primitivos orígenes, recogidas por los historiadores clásicos, en el lugar donde se hallaba enterrada esta Ninfa (el actual barrio napolitano de Pizzofalcone). Mantuvo este nombre hasta su refundación, cuando se trasladó a la llanura entre los campos flégreos y el Vesuvio, con el nombre de Ciudad Nueva, Neapolis.

El intento de Alfonso el Magnánimo de legitimar su reinado en Nápoles, así como mantenerlo en poder de sus descendientes, a través de su hijo bastardo Ferrante, se basa en ambas argumentaciones: su linaje que entronca con la visita de Hércules a la época originaria de España (aprovechando la exaltación dinástica que suponía la Estoria de España de Alfonso X, del que era descendiente), así como el papel del héroe en los nebulosos orígenes de la propia ciudad de Nápoles, sobre la tumba de Parténope, hija de Aquelóo, lugar donde se aposentaron los griegos que fundaron la primera colonia fuera de Grecia. Es comprensible, por tanto, la reiteración, por representación concreta o por alusiones simbólicas y alegóricas, de la presencia de Hércules en el Arco del Castelnuovo.

---

<sup>638</sup> Plinio, *Hist. Nat.*, III, 9, 62, Lutatius Catulus, *Communes Historiae*, IV.

Finalmente, no hay que olvidar la intelectualización que convierte a Hércules, además de su identidad de héroe valeroso, en alguien de disposición virtuosa: esta metamorfosis tuvo lugar, según Stafford, entre finales del siglo V y el IV antes de Cristo<sup>639</sup>.

La denominada "Elección de Hércules" la relata Jenofonte en su *Memorabilia* (2.1.21-34), poniendo en boca de Sócrates la historia de cómo se encontró con dos mujeres, representaciones del Vicio y la Virtud, cuando estaba deliberando sobre qué caminos tomar en la vida. Esta "Elección", y la presentación de Hércules como *exemplum*, se hizo popular a partir del reinado de Filipo de Macedonia, ya que la familia real a la que pertenecía se reclamaba como descendiente del héroe, a través de la fórmula que ya hemos expuesto en el caso de Alfonso X el Sabio, de la exaltación de la dinastía por su religación con uno de los personajes más famosos de la Antigüedad.

Los comentaristas paleocristianos y medievales de los textos clásicos<sup>640</sup> acogieron encantados esta historia de Hércules que le convertía en un dechado de virtudes, de forma concreta, y no alegorizando sus proezas, como solía ser lo habitual desde la época de los Estoicos y sus interpretaciones de cada uno de los hechos de los héroes y los dioses, que convertían, instantáneamente, en alegorías de virtudes necesarias. Su "Elección" fue, por tanto, uno de los relatos más conocidos, y repetidos, a lo largo de la Edad Media, y es, por tanto, lógico, que Alfonso tomase al héroe, igualmente, como modelo y antecedente de su hijo, no solo para religarse con su estirpe, sino también porque la fama de virtuoso ha sido una de las más conscientemente buscadas por los gobernantes de todos los tiempos, con motivo o sin motivo, para presentarse ante sus súbditos.

---

<sup>639</sup> Stafford, E., op. cit., pp.130-34.

<sup>640</sup> Véase Chance, J., *Medieval Mythography*, T. I y II, University Press of Florida, Gainesville, FL, (USA), 1994. Hay que tener en cuenta que el relato de muchas de las hazañas de Hércules que fueron luego interpretadas de forma alegórica a lo largo de la Edad Media fue recibido, en muchas ocasiones, a través de las Metamorfosis de Ovidio, por lo que nos remitimos a lo que hemos dicho con anterioridad sobre los Ovidios Moralizados medievales.

#### 6.2.6.- Otros motivos decorativos en el Arco Inferior y en otros segmentos del Arco

Tras analizar los motivos decorativos, agrupados por diferentes temáticas: vegetales, representaciones infantiles como *putti*, *amorini*, *genii* y ángeles, representaciones marinas, de escenas y figuras mitológicas y, finalmente, la cuestión de Hércules y sus representaciones, reales o alegóricas, resta por analizar aún algunas decoraciones concretas que no encajan en ninguno de los grupos mencionados, y que deben ser estudiadas conjuntamente por ser de la misma tipología, o porque tratan de motivos decorativos que no hemos estudiado con anterioridad. Son las siguientes:

- La epigrafía en el arquitrabe del Arco Inferior, que es preciso analizar conjuntamente con la que aparece, igualmente, en el arquitrabe de la cabalgata triunfal, ya que, a nuestro entender, ambas inscripciones surgen del mismo modelo epigráfico,
- Las cornisas que coronan las diferentes partes del Arco, que también analizaremos conjuntamente: la del Arco Inferior, la del segmento superior de la cabalgata triunfal, la que remata el segundo arco, y la que culmina el segmento del Arco dedicado a las Virtudes. Reiteramos, de nuevo, el papel determinante de estas cuatro cornisas, que marcan, de forma definitiva, el alcance de cada una de las partes constitutivas del Arco,
- El friso decorativo sobre la cabalgata triunfal, al que ya hemos aludido en alguna ocasión, en relación con motivos decorativos concretos (los motivos vegetales, por ejemplo): veremos ahora los que no habíamos analizado con anterioridad,

### 6.2.6.1.- Las inscripciones en los dos arquiteabes

Ya hemos visto, en otro lugar, las inscripciones de los dos arquiteabes, la del arco inferior, que reza ALFONSUS REX HISPANICUS SICULUS ITALICUS PIUS CLEMENS INVICTUS, y la que se encuentra sobre el desfile triunfal: ALFONSUS REGUM PRINCEPS HANC CONDIDIT ARCEM, cuyos textos se han atribuido tradicionalmente al Panormita<sup>641</sup>.

En el presente apartado nos limitaremos a plantear, como creemos, que en ambas inscripciones se ha utilizado el mismo tipo de letras capitales que el empleado en el Arco de Pola, reforzando así la extendida opinión, a que ya hemos aludido, de que éste fue el modelo para el arco inferior del Castelnuovo y, por ende, las inscripciones de aquél también sirvieron como modelo epigráfico para las del arco napolitano. La finalidad del presente trabajo no permite que nos extendamos sobre la interesante temática de la paleografía romana de las capitales en las inscripciones, por lo que simplemente ofreceremos un par de pinceladas sobre el tema, comparando las muestras que tenemos en el Castelnuovo con las del Arco de los Sergi, de Pola, de donde creemos fueron tomados los modelos.

Poniendo unas junto a otras las distintas inscripciones (Ilust. Num. 49.6), se puede apreciar claramente una similitud muy estrecha de las capitales utilizadas en ellas, sobre todo en A, I, L, M, S, T y U.

Una diferencia entre las inscripciones del Castelnuovo y las de Pola es la regularidad: en el primero, se observa que se ha procurado que las letras sean todas del mismo tamaño y exista la misma diferencia entre los espacios de separación. No es así, en el caso de Pola, donde se puede ver, en alguna ocasión, pequeñas diferencias de tamaño, como en el nombre de L• SERGIUS, que, lógicamente porque corresponde al *nomen* familiar, se ha realizado en una dimensión algo mayor que el resto (LEPIDUS• AED. TR • MIL • LEC • XX...), y,

---

<sup>641</sup> Di Battista, R., op. cit. p. 19.

sin embargo, dentro del renglón, algunas letras parecen de menor altura, como la G y la R.

Respecto de esta mayor regularidad, es preciso referirse a la alusión que hacía Dario Covi en su artículo sobre la utilización de diferentes tipos de letra para dar mayor sabor antiguo en la pintura florentina del siglo XV, en relación con la teoría albertiana de la "...armonía como principio esencial para la belleza, a la que definía como la consonancia entre todas las partes de una cosa..."<sup>642</sup>; aunque Covi se refería a la pintura, sí nos parece interesante traer aquí esta cita porque entendemos que se trata de la misma cosa: tanto en las epigrafías figuradas de los cuadros, como en las auténticas (como es el caso), señala este autor la "especial significación que tenían las inscripciones... a causa de los tipos y el estilo de los objetos en los que se ubicaban...en libros y filacterias; en arquitectura, donde cada vez eran aceptadas con mayor preferencia, y cambiaron del Gótico al Renacimiento; en monumentos y en pequeños objetos all'antica, como sarcófagos, basamentos, medallas y medallones, tabulae ansatae y arcos triunfales; en objetos caracterizantes, como piedras o páginas sueltas, o cartelli...."<sup>643</sup>; son dos conceptos que, creemos, en este caso serían inseparables: la búsqueda de la belleza desde el punto de vista de Alberti, junto con la utilización, al pie de la letra (nunca mejor dicho en este caso) de modelos sacados directamente de aquéllos que se representaban en las pinturas, como las arquitecturas figuradas, los sarcófagos, los basamentos, medallas y medallones, etc...incluyendo los arcos triunfales, que también menciona especialmente, y que se ajustan al presente caso de manera especial, al tratarse de utilizar como modelo las capitales de un arco (el de Pola) para otro construido casi mil quinientos años después.

Siguiendo con el análisis de las capitales del Castelnuovo, es interesante también apuntar que aquí no se han insertado abreviaturas, como era frecuente en la escritura latina, y como aparece claramente en la inscripción de Pola, aunque sí podemos ver, en la palabra ITALICUS, la última de la primera línea

---

<sup>642</sup> Covi, D., "Lettering in Fifteenth Century Florentine Painting", *The Art Bulletin*, pp.1-17, (14) 45:1 (marzo 1963)

<sup>643</sup> Covi, D., op. cit. p. 14.

de la inscripción del arco inferior, una de las denominadas letras sobrepuestas, en este caso la U, a más pequeño tamaño y dentro del círculo de la C, siguiendo así un sistema de abreviatura<sup>644</sup> que ya se utilizaba desde las primeras épocas de la escritura latina, y que persistió, igualmente, en los manuscritos durante toda la Edad Media. Hay que hacer notar, al respecto, que claramente se trata de un pequeño fallo de planificación: el escultor se quedó sin sitio para la U, y recurrió a este pequeño truco, bien conocido en los *scriptoria* medievales, para dejar finiquitada la inscripción sin necesidad de rehacer el trabajo<sup>645</sup>.

La inscripción que ha servido de modelo para realizar las epigrafías es la del Arco de Pola: ello significa que se ha utilizado una tipología de capitales tardorepublicanas, como la M de patas abiertas, o la R con el floreo del palo que sale hacia afuera: es interesante resaltar, sin embargo, que en el Castelnuovo se ha utilizado la primera, pero no la segunda, prefiriéndose hacer un palo recto, frente a la curva que presenta la R de la inscripción de Pola.

Tampoco se ha seguido, pensamos que por creerla irregular, alguna de las peculiaridades características en las capitales de Pola: en la inscripción donde la comitente de aquel Arco afirma que ha pagado de su dinero la erección del mismo: SALVIA POST**T**UMA SERGI**I** DE SUA PECUNIA, la T de POSTUMA y la I de SERGI se salen de la línea del renglón, cosa que no sucede en absoluto en las inscripciones del Castelnuovo.

Otra diferencia en las letras es la E, que, en el caso de Pola, tiene la misma anchura que las demás, mientras que el/los autor/es de las epigrafías napolitanas ha/n realizado una E bastante más estrecha (casi de la mitad) que las otras letras que las componen. No nos es posible saber si, como en el caso

---

<sup>644</sup> Véase Sánchez Prieto, A.B., "Las abreviaturas como indicadores de hábitos de lecto-escritura", *Norba 15, Revista de Historia*, pp. 159-168, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2001.

<sup>645</sup> También repara en este detalle Wilhelm Rolfs, que incluso ofrece el tamaño de las letras: 18 cm. de alto, cada una: op. cit. p. 79.



de la U de ITALICUS, el/los artista/s se quedó/aron sin sitio, y tuvieron que reducir la anchura de una letra, en este caso la E, o bien se debe a alguna peculiaridad que se producía en el momento de la realización de la inscripción, y que no nos es posible conocer.

Para finalizar el presente, breve, comentario, deseamos aludir al artículo de Millard Meiss dedicado a la paleografía renacentista, en el sentido de que la mayoría de las obras sobre esta temática (en la época en que lo escribió y aún en los tiempos actuales) se han centrado, sobre todo, en el estudio de las letras de los manuscritos y en el desarrollo de las minúsculas, mucho más que en las letras capitales y su evolución, y en las inscripciones de los edificios<sup>646</sup>. Por ello, y aunque existen muy bellas muestras de las capitales romanas en prácticamente todos los arquitecónicos, o en los áticos, de los arcos de triunfo, nos ha resultado difícil encontrar muestras con las que comparar las que aparecen en el Castelnuovo. Por otra parte, y en el mismo sentido, es preciso traer aquí el artículo de Dario Covi, que hemos comentado con anterioridad, que se limita a estudiar las epigrafías pintadas, es decir, las inscripciones que los artistas, con mayor o menor fidelidad, copiaron para incluir en los monumentos (arcos de triunfo, sobre todo) que aparecían en sus pinturas.

#### 6.2.6.2.- Las cuatro cornisas de Arco (Ilust. Num. 50.6)

Hemos aludido con anterioridad a la importancia que se debe prestar a las cornisas del Arco del Castelnuovo, no tanto por su relevancia decorativa, como por su papel de definir y separar cada una de sus partes componentes, que son cinco, ya que el tímpano que lo corona no termina en una cornisa final, sino en una compacta guirnalda de laureles entretejidos y atados formando el

---

<sup>646</sup> Meiss, M., "Toward a More Comprehensive Renaissance Palaeography", *The Art Bulletin*, pp. 97-112, 42 (1960). Hay que tener en cuenta, además, que tanto Meiss como la mayoría de los estudiosos del Renacimiento italiano, se han centrado fundamentalmente en las obras florentinas, por lo que también son relativamente escasos los estudios dedicados al mismo estilo en otros lugares de Italia, y ello sin aludir a la verdadera escasez de estudios sobre el Renacimiento en Nápoles, tema que comentaremos al final de la primera parte de nuestro trabajo.

fragmento de una gigantesca laurea que se alarga en dos grandes volutas donde se ha representado dos mascarones.

En cuanto a la composición de las cornisas, sigue las pautas de las de los arcos de triunfo romanos que, posiblemente, estuvieron a la vista en todo momento, al hallarse de sus partes más altas, por lo que no solamente no fueron cubiertas por los detritos causados por el tiempo y la erosión, sino que, incluso, permitían una mayor cercanía a quienes desearan copiar tales motivos, ya que tenemos evidencias de que muchos de estos arcos estaban semienterrados, por lo que era más fácil y accesible la copia de sus partes altas, como las cornisas (Ilust. Num. 50.6 bis).

Las cornisas del Castelnuovo, como derivadas de copias de las de los arcos triunfales de roma, muestran una combinación de los motivos decorativos utilizados en aquéllos<sup>647</sup> (Ilust. Num. 51.6): se puede observar un reborde exterior a base de hojas de acanto, o de decoración vegetal de otro tipo, varias bandas internas compuestas de hojas lésbicas, ovas y flechas y dentellones, alternando con sartas de perlas, de abalorios y ondas, y, en la zona central, una serie de modillones decorados con hojas de acanto y rematados en rollos clásicos (similares a los de los remates de los tímpanos de las aras funerarias), decorados a veces, en su parte alta, con denticulos o gotas, y, entre los modillones, casetones cuadrados con florones. Es preciso añadir, sin embargo, que las cuatro cornisas que coronan cuatro de los cinco segmentos de que consta el Arco, son mucho más complicadas y elaboradas que las de los monumentos romanos más conocidos, como el Panteón, o, incluso, la del Arco de Pola, que muestran una mayor sencillez.

En el Castelnuovo, vemos, como motivo decorativo no muy habitual, una banda decorada a base de veneras, entre los modillones y el reborde final, o bien de una serie de ondas, y también de ovas cóncavas.

---

<sup>647</sup> Al respecto, véase también Rolfs, W., op. cit., pp. 80-81, donde describe e identifica las épocas a que corresponden los modelos romanos de cada una de las molduras del Arco.

Los pedestales cubiertos de decoración a ambos lados del portal muestran cornisas igualmente, aunque su formato es algo menos complejo que el que se puede ver en las cuatro cornisas principales.

Poco más se puede decir de estos complicados remates cuya función, además de marcar claramente las distintas partes de que se compone el arco, era puramente decorativa e intencionadamente dirigida, creemos, a prestar un sabor *all'antica* al monumento.

#### 6.2.6.3.- El friso decorativo del desfile triunfal

##### 6.2.6.3 A. Los tímpanos con representaciones de bustos femeninos

Nos queda por analizar, desde el punto de vista puramente decorativo, el friso sobre el desfile triunfal: es decir, las partes no analizadas del mismo, porque sus guirnalda vegetales se han analizado ya, al igual que otros motivos, como los putti de las "albanegas" del cuarto tímpano, o los motivos marinos en las de los dos tímpanos de los resaltes. Según Rolfs, tiene una altura de 25 cms<sup>648</sup>.

En cuanto a la "cornisa" figurada que forma su parte inferior, a la que no hemos querido incluir en el epígrafe anterior porque, en este caso, tiene una función no solamente decorativa, sino también funciona como trampantojo: parece querer dar a entender que la cabalgata desfila, en el momento que refleja la escena, junto a un edificio de sabor clásico, cuyos muros están adornados por pilastras, y cuyo final es una elaborada cornisa similar a las que se han estudiado previamente (Ilust. Num. 51.6), que presenta diversos motivos ya mencionados, como varias bandas compuestas de hojas lésbicas, ovas y flechas, dentellones, alternando con sargas de perlas, de abalorios y ondas; faltan aquí los modillones, que constituirían una ruptura del planteamiento decorativo, puesto que se trata de un edificio figurado, aunque

---

<sup>648</sup> Rolfs, W., op. cit. p. 79.

se ha incluido una banda decorada con palmetas de tres pétalos<sup>649</sup> (Ilust. Num. 52.6).

Motivo decorativo muy importante en esta escena del desfile triunfal son los seis tímpanos que presenta<sup>650</sup>: dos en los frentes de los edículos, dos en sus lados internos, y dos en la zona frontal de la escena, en uno de los cuales (el que se halla sobre la cabeza del Magnánimo) se ha representado un “angel”, no podemos decir si serafín o querubín, pero de esta tipología (solo cabeza y alas), al que ya nos hemos referido.

De los otros cinco tímpanos, tres (los más visibles frontalmente) muestran bustos femeninos, de formato y representación similar, que analizaremos a continuación.

Los dos de los resaltes interiores de los edículos, sin embargo, son diferentes porque el uno no tiene al otro como pendant: en el de la izquierda del espectador se ha insertado un busto de niño, y el de la derecha está vacío (Ilust. Num. 53.6).

Respecto de la significación del busto infantil en el tímpano del lateral interno izquierdo, poco se puede decir, además de que no aparece mencionado en ninguna de las obras que hemos consultado; sí podemos traer aquí la opinión genérica, tanto de Hersey como de Kruft y Malmanger, de que la representación de niño/s (*putti*, *amorini*, etc...) en el Arco es una alusión a Ferrante como heredero de su padre en Nápoles<sup>651</sup> (es decir, un planteamiento que legitimaba su derecho, pese a su condición de bastardo), aunque aceptar de lleno esta cuestión plantearía un cierto problema porque, como ya hemos

---

<sup>649</sup> Respecto de este friso decorativo, véase Pane, R., op. cit. pp. 179-80, que refiere una fuerte influencia de Donatello.

<sup>650</sup> Ya hemos hablado, en otro momento, de la posibilidad, que Kruft y Malmanger mencionan de pasada, de una influencia arquitectónica del Sarcófago de Melfi, decorado igualmente con tímpanos del mismo estilo en su parte superior (op. cit., p. 254, Nota 5).

<sup>651</sup> Hersey, pp. 36, 40; Kruft y Malmanger, pp. 251-2, con mayor incidencia en este último, y ambos relacionando todo con la figura de Hércules, antepasado originario.

dicho, Ferrante tenía veinte años en el momento de la toma de Nápoles y treinta, aproximadamente, desde el momento de la erección del Arco.

Tampoco resulta revelador (a menos que exista un documento aclaratorio que no conocemos) relacionar este busto infantil con la representación que tiene debajo: el grupo de la embajada tunecina del que ya hemos hablado. El tímpano que le serviría de pendant está vacío, por lo que tampoco puede servirnos de referencia. No podemos tener la seguridad, no obstante, de que, en su día, no hubiera una representación en este tímpano, pero, en la actualidad, éste se halla vacío y sería necesario estudiar el hueco por si hubiera quedado alguna huella de que hubiera habido algún tipo de escultura alojado en el mismo, lo que no tenemos la posibilidad de realizar. En las publicaciones sobre las restauraciones del Arco a las que hemos tenido acceso no hay alusión alguna a esta cuestión.

En cuanto a los tres tímpanos con un busto femenino en cada uno de ellos (Ilust. Num. 54.6), ofrecen base para todo tipo de especulaciones: Hersey opina que se trata de tres bustos de Parténope, cada uno de ellos representando uno de los *seggi* o distritos en los que estaba organizada la ciudad de Nápoles<sup>652</sup>; Rolfs describe minuciosamente los bustos del friso, pero no intenta interpretar su significado<sup>653</sup>, ya que, al igual que Bertaux, se preocupa más de la identificación de los autores que de la interpretación o significación de las esculturas; Krufft y Malmanger, por su parte, no hacen mención a los mismos, al igual que la mayoría de los autores que se han ocupado del Arco.

---

<sup>652</sup> Hersey, G.L., op. cit., p. 47. Tal interpretación no parece muy acertada, ya que los *seggi* de Nápoles en aquel momento eran seis y no sería lógico que no hubieran sido representados todos cuando son seis los tímpanos existentes, de los cuales tres muestran los bustos femeninos a que nos estamos refiriendo, otros dos tienen como ocupantes el Ángel de la Guarda del Rey (como hemos expuesto) y el busto de niño imposible de identificar, quedando el último vacío.

<sup>653</sup> Rolfs, W., op. cit. el busto del niño, en p. 79, el de la izquierda en p. 82, el del centro en p. 84, y el de la derecha en p. 85.

Por nuestra parte, como ya se ha dicho, creemos que es una cuestión que podría haber dado lugar a muchas interpretaciones, por lo que nos extraña este silencio de prácticamente todos los autores sobre el tema. A nuestro entender, existen dos posibilidades que se podrían considerar verosímiles: la primera es que las tres figuras femeninas de los tímpanos representen a las tres Virtudes Teologales: se completaría así el conjunto de Virtudes fundamentales que predica la Iglesia Católica representadas en el Arco: en el ático de las Virtudes las cuatro Cardinales, y en este friso las tres Teologales, más cercanas al Rey, por el lugar en que han sido ubicadas, y soportando todo el aparato superior.

Otra posibilidad sería que se tratase de las tres sirenas que surgieron de la sangre de Aquelóo, durante la lucha de éste con Hércules: Parthenope, Ligea y Leucosia, lo que religaría, de nuevo, el momento culminante de la historia contemporánea de Nápoles, representado en el Arco (el desfile triunfal del nuevo rey), con la historia y tradición antiguas del origen de la ciudad, además de establecer o reforzar los vínculos que parece se querían dejar claramente expuestos de la relación entre la dinastía Trastámara napolitana y el supuesto antepasado, el mayor héroe de la historia: Hércules.

No obstante, el fallo de esta interpretación podría apoyarse en el hecho de que los bustos de los edículos laterales muestran unas "albanegas" decoradas con temas marinos, lo que sería adecuado para dos Sirenas, pero la tercera, que se halla en el centro, no está adornada con estos temas, sino que muestra dos *amorini* revoloteando, con filacterias en las manos (filacterias que, si en algún momento tuvieron una leyenda que podría habernos dado alguna indicación; pero, lamentablemente, si existió, no ha sobrevivido). Por otra parte, la fémina representada al centro lleva una coraza de cota de malla (y es en esta forma como se ha venido representando a Atenea desde la Antigüedad, con la égida y la máscara de Medusa sobre la misma), aunque, por otra parte, su tocado son dos racimos de uvas, lo que no cuadra en absoluto con esta representación tradicional de la hija de Zeus.

Por todo ello podemos concluir que las informaciones que nos suministran las imágenes son contradictorias, no pudiendo conciliarse unos datos con otros, por lo que dejamos apuntadas las cuestiones más relevantes, aunque sin poder ofrecer una solución concreta.

Para terminar, es preciso dejar, una vez más, apuntado que la introducción de estos tímpanos con bustos suponen una innovación dentro de los formatos renacentistas adoptados desde modelos romanos, ya que, ni existen modelos de Roma con este tipo de representaciones (exceptuando el reiterado sarcófago de Melfi que, remotamente, podría haber sido tomado como modelo), ni, una vez incluidos en el Arco, fueron recogidos por los escultores o arquitectos posteriores, quedando como caso aislado, aunque interesante, entre las iconografías creadas en el primer Renacimiento.

#### 6.2.6.3. B.- Las dobles volutas que enmarcan los Escudos de los Cuatro Palos (Ilust. Num. 55.6)

Estas formas decorativas tienen relación con algunas de las decoraciones vegetales de las que hemos hablado en el capítulo correspondiente. Su ubicación en el friso de la cabalgata triunfal es doble: a ambos lados del carro del Rey, simétricamente ubicados al principio y al final del mismo. En ambos casos enmarcan el mismo Escudo, el de los Cuatro Palos, estando el de la izquierda inserto en una venera<sup>654</sup>, y el de la derecha en el círculo de una laurea. Nos parece interesante resaltar que en esta concreta ubicación, donde se celebra e inmortaliza el desfile triunfal que conmemora la conquista de

---

<sup>654</sup> Recordamos que también en este lado del arco, y en una gran cercanía, porque, a los ojos del espectador, este friso de la cabalgata queda inmediatamente debajo del arquitrabe que la corona, se halla el frontal correspondiente al edículo izquierdo de este arquitrabe en el que, según la fotografía publicada por von Fabriczy (op. cit. p. 130) estaba representado un busto de niño también enmarcado en una venera, con dos delfines a los lados: decoración hoy día desaparecida, pero que podría tener cierta relación tanto con el tímpano del lateral izquierdo del mismo edículo (que también muestra el busto de un niño), como con esta venera que enmarca el Escudo. Nos parece una conjunción de temáticas excesivamente reiterada para que sea casual, aunque, lamentablemente, con la documentación de que hoy disponemos, no podemos explicarla.

Nápoles, el Magnánimo (porque tal decisión no podía haberla tomado otra persona) eligió que se representara el escudo de la Casa de Aragón, en ambos extremos.

En cuanto a las dobles volutas que los enmarcan, y que surgen del vértice de la inferior, utilizamos esta denominación siguiendo a Pane, quien, para referirse a estas formas, las llama "volutas dobles afrontadas y acanaladas, cuya sinuosidad, tomada de la Naturaleza, evita deliberadamente lo que hubiera dado lugar a un geometrismo uniforme"<sup>655</sup>. También Rolfs, las designa de la misma manera<sup>656</sup>.

El modelo de tales volutas dobles, creemos, es la efectivamente sinuosa voluta lateral del modillón tipo que sostiene las cornisas en los monumentos de la Roma clásica, desarrollado por los arquitectos romanos<sup>657</sup> desde modelos griegos (Ilust. Num. 55.6). Es interesante poner de relieve que precisamente este modillón aparece en la cornisa del Arco de Pola<sup>658</sup>, por lo que es muy posible que esta específica decoración de volutas acanaladas de cuyo vértice surge una palmeta, fuera un desarrollo del perfil lateral de estos modillones, convirtiéndose, de nuevo, en una novedad, decorativa en este caso (ya que el perfil en S de la voluta se ha rellenado de acanaladuras), que luego fue, a su vez, utilizada como modelo en varias ocasiones, en Italia y en España nos ocuparemos del tema cuando hablemos de los monumentos Mendoza y sus antecedentes.

Es importante resaltar que del vértice inferior de la voluta surge una palmeta de tres pétalos, del tipo "madreselva" o *aplustre*, a las que ya hemos caracterizado

---

<sup>655</sup> Pane, R., op. cit., p. 180

<sup>656</sup> Rolfs, W., op. cit., pp. 83-4.

<sup>657</sup> Véase Hamlin, A.D.F., *A History of Ornament. Ancient and Medieval*, p. 146, fig. 172, The Century Co., N. York, 1916.

<sup>658</sup> Véase Traversari, G., op. cit., que ofrece, como fuente gráfica, un dibujo de Gian Maria Falconetto (1468-1535) donde se aprecia claramente la cornisa y sus modillones: Dis. 8.



en el epígrafe correspondiente<sup>659</sup>, porque es exactamente el modelo de donde se ha tomado este motivo decorativo del Castelnuovo.

Que el Rey, o los artistas y eruditos que le rodeaban, fueran conscientes de los posibles significados que se atribuía a estas palmetas en la Roma clásica: las del formato *aplustre* indicando, quizá, las batallas navales o la guerra por mar<sup>660</sup> (ampliamente experimentadas por el Magnánimo durante los años que dedicó a la conquista de Nápoles), y las del formato vegetal henchido de fruto para indicar que su reinado sería provechoso y fructífero<sup>661</sup>, no podemos asegurarlo, lo que si es cierto que es que la evidencia de las imágenes no deja lugar a dudas del modelo de donde surgió este elemento decorativo en el Castelnuovo, que debe ser considerado creación original del/los artistas que trabajaron en el Arco del Magnánimo.

#### 6.2.7.- Las decoraciones de los elementos portantes (plintos, columnas, capiteles, etc.

##### 6.2.7.1.- Los plintos: descripción (Ilust. Num. 56.6)

Realizados, según Hersey, a partir de la piedra volcánica denominada *piperno*, y compuestos por un conjunto de molduras. De abajo hacia arriba: la primera es una platabanda, seguida de una escocia, sobre la que se apoya un toro en forma de talón invertido seguido de un filete que es final de otro talón invertido. Sobre éste, una platabanda formada por sillares tallados en forma de

---

<sup>659</sup> las de la izquierda se corresponden con la tipología de la “madreselva” o *aplustre*, mientras que las de la derecha son del estilo que se ha denominado *Ceratonía siliqua*, es decir, con las “hojas” similares a vainas del algarrobo henchidas de fruto.

<sup>660</sup> Recordemos el comentario sobre este “navire végétalisé” del que habla Sauron en “Le message symbolique des rinceaux de l’Ara Pacis Augustae”, p. 95, al que ya hemos aludido con antelación.

<sup>661</sup> Aludimos, de nuevo, a Sauron, y las interpretaciones del Ara Pacis como Edad de Oro de Augusto.

almohadillado rehundido y finalmente, un nuevo talón invertido que acaba en un bocel redondeado<sup>662</sup>.

Al no tener decoración, por ser un simple conjunto de molduras, no se realiza estudio iconográfico de los mismos. Los plintos miden, según Rolfs, 58 cms<sup>663</sup> de altura.

#### 6.2.7.2.- Las columnas y sus capiteles

##### 6.2.7.2 A.- En el Arco Inferior

Las columnas, del orden corintio, al igual que los capiteles, muestran las acanaladuras típicas, separadas entre sí por listeles. Se diferencian de las del Arco de Pola por dos motivos:

- En primer lugar, su relación con la altura total del arco al que soportan es menor que en el originario, y ello porque no solamente han sido situadas sobre un plinto, sino que, sobre éste, se halla un pedestal muy decorado, que ya hemos estudiado, y que mide 68 cms<sup>664</sup>. Ello significa que su altura, en relación con el original, estaría minorada en dicha magnitud: de hecho, las columnas del Castelnuovo, con todos sus elementos (incluyendo basas y capiteles), miden entre 2,75 y 3 metros aproximadamente<sup>665</sup> (a los que habría que incrementar los casi 70

---

<sup>662</sup> Para esta terminología hemos utilizado dos obras: De la Plaza Escudero, L. (coord..) et al., *Diccionario Visual de Términos Arquitectónicos*, Edic. Cátedra, Madrid, 2ª ed. 2012, y Lewin, A., *Diccionario Bilingüe de Términos de Arte*, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación, Madrid, 2001.

<sup>663</sup> Rolfs, W., op. cit. p. 66.

<sup>664</sup> Rolfs, W., op. cit. p. 66.

<sup>665</sup> Medida extrapolada por quien suscribe en base a la obra de Rolfs, y las medidas que proporciona del plinto y el pedestal del Castelnuovo, que hemos mencionado, y el croquis que el mismo autor ofrece en pag. 65, Nota 2, y que, según dice, es un modelo a escala apoyado en informaciones del encargado de la restauración del Arco, el arquitecto Adolfo Avena (restauración de agosto 1903 al mismo mes de 1904).

cms. del pedestal), en tanto que las de Pola miden un total de 5 metros<sup>666</sup>.

- La segunda cuestión es que las columnas del Castelnuovo son totalmente exentas, mientras que las del Arco de Pola son adosadas<sup>667</sup> (ilust. Num. 57.6).

Las basas son las típicas corintias, a base de dos toros, superior e inferior, con dos escocias entre ambos, y una moldura central con su correspondiente filete. Sin decoración. También se diferencian de las de Pola, en que allí existe un plinto bajo la basa, y muestran dos toros con una sola escocia entre ellos.

En cuanto a los capiteles, del orden corintio, miden 83 cm. de alto<sup>668</sup> en el Castelnuovo, frente a los 70 cms. de los del arco de Pola<sup>669</sup>. La mayor diferencia entre ambos, independientemente del tamaño ligeramente mayor en Castelnuovo, es el hecho de que los modelos de nuestro arco parecen haber sido tomados del Arco de Constantino y del Panteón<sup>670</sup>, con las hélices de los caulículos de la parte superior terminadas en volutas, sin decoración, mientras que en Pola asemejan mucho más a las de los de Septimio Severo y Tito, donde puede apreciarse, al igual que en Pola, que están cubiertas de una decoración vegetal que casi las oculta. Esta característica, dice Bernard Andreae, es una de las dos curiosidades que presentan sus capiteles corintios: "...formato que no encontramos en los cánones de la época sino hasta un monumento datado en época de Tiberio, el Arco de Triunfo de Orange, por eso, algunos lo habían ubicado en esta época, como Heilmeyer..."<sup>671</sup>. Este autor enlaza esta cuestión con la de la datación del Arco, solo a partir de correspondencias estilísticas, porque a la

---

<sup>666</sup> Medidas del Arco de Pola en Traversari, G., op. cit., p. 89.

<sup>667</sup> Véase también Rolfs, op. cit., p. 75.

<sup>668</sup> Véase Avena, A., *Il Restauro dell'arco d'Alfonso d'Aragona in Napoli*, p. 99, Ed. Danesi, Roma, 1908; Avena menciona en estas páginas que las columnas tuvieron que ser completamente reconstruidas.

<sup>669</sup> Traversari, G., op. cit. p. 89.

<sup>670</sup> Hersey considera que su origen está en San Lorenzo fuori le Mura (op. cit., p. 36 y Nota 24, p. 94, pero la foto que muestra (fig. 28) puede haber sido perfectamente sacada de uno de los capiteles del Panteón.

<sup>671</sup> Andreae, B., op. cit. pp. 549-50.

Legión XXIX, a la que pertenecieron Lucio, Gneo y Lépido Sergii se la supone disuelta después de Actium (septiembre del 31.a.C.); por otra parte, sus delicados frisos, siempre según Andreae, corresponden con las decoraciones del Ara Pacis, mientras que las columnas derivan de las del Foro de Augusto, por ello se opone a Traversari en su opinión de que este Arco crea estilo, lo que, según Andreae, no se puede probar<sup>672</sup>.

Por lo demás, en el Castelnuovo, al igual que en sus modelos romanos, tales capiteles están constituidos por tres coronas de hojas de acanto, alternadas, dejando ver el material que conforma el cálatos entre ellas (Ilust. Num. 58.6 a y b). Una peculiaridad que se deja ver todos ellos es el pedículo central de su parte frontal que surge de (o entre las) las hojas de la segunda corona, del que brota una flor o florón que se apoya en el ábaco, y que, en los modelos de Pola, no es visible por el exceso de vegetación, o bien porque no existe (como sucede en los capiteles de los arcos de Tito y Septimio Severo, mientras que en los del Castelnuovo está perfectamente definido.

Igualmente, y para terminar, referirnos a los caulículos que surgen de la segunda corona de los capiteles del Castelnuovo, que muestran, al igual que sus modelos del Panteón y del Arco de Constantino, una fascia armilar que sujeta sus tallos, cuyo final son las hélices terminadas en volutas, que no son visibles en el caso de Pola, como hemos dicho.

#### 6.2.7.2 A.- En el Arco Superior

Las columnas del arco superior, como ya hemos dicho en otro lugar (epígrafe 3.3.2.B.1) tienen una altura mucho menor que las del inferior (aproximadamente 2,20 mts., frente a los casi 4 metros de aquéllas, incluyendo los pedestales), por lo que éste parece mucho menos esbelto, al tener la misma anchura. Están, además, adosadas (en lugar de ser exentas

---

<sup>672</sup> Andreae, B., op. cit. pp. 549-50.

como en el arco inferior), y su diámetro varía, ya que el de las de la izquierda es de 25 cms. mientras que en las de la derecha mide solo 23<sup>673</sup>. Las **basas** son similares, por no decir idénticas, a las del arco inferior, en su forma adosada.

En cuanto a los capiteles, su caracterización es “difícil”, como dice Rolfs<sup>674</sup>, porque “recuerdan, -sigue diciendo- a unos antecesores tardos antiguos, de los que no se encuentra comprobante”. Hersey<sup>675</sup> también se refiere a estos capiteles que muestran “anthemiated necks”, como un tipo de capitel “cuyas fuentes romanas son imposibles de localizar, a menos que el artista copiase algún pastiche de un capitel corintio, conjuntando una parte baja de este origen con un par de volutas de otro jónico surgiendo del mismo”.

Por nuestra parte, y siguiendo a Silvia Danesi Squarzina, hemos de aludir a un modelo de capitel usado en Roma en varias obras anteriores y contemporáneas: originalmente los procedentes de *spolia* utilizados en la Casa de los Caballeros de Rodas, construida sobre el Foro de Augusto, con una forma que sigue, incluso, parte de la curva de su ábside, aunque aprovechando también parte del Templo de Mars Ultor: “En todas las partes de la Casa, incluso en las bíforas de la iglesia, encontramos este capitel, así como en otras obras del segundo Quattrocento romano, como el patio de la Casa Mattei, o el claustro de San Salvatore in Lauro...” “el prototipo antiguo -sigue diciendo Squarzina- se encuentra en el vestíbulo del Baptisterio de San Juan de Letrán”<sup>676</sup>.

---

<sup>673</sup> Rolfs, W., op. cit., p. 127. Este minucioso autor también ha medido el ancho de las acanaladuras (nueve y media en cada columna), de 45 mm. de ancho y 20 de fondo por cada acanaladura.

<sup>674</sup> Rolfs, W., op. cit., p. 126, menciona los capiteles recuperados en Santa María in Cosmedin, o a las del Baptisterio de San Juan de Letrán.

<sup>675</sup> Hersey, G.L., op. cit., pp. 51, 56.

<sup>676</sup> Danesi Squarzina, S., “La Casa dei Cavalieri di Rodi: architettura e decorazione”, en *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI*, pp. 102-142, Danesi Squarzina, S (a cura di), Electa, Milano, 1989.

Es de entender, por tanto, que los capiteles utilizados en el convento originario construido en el siglo IX por los monjes de San Basilio<sup>677</sup>, fuesen reutilizados varias veces, pero que continúan en su ubicación inicial. Podemos presumir razonablemente que la fuente de la Roma clásica de donde surgió este modelo era, bien el Foro de Augusto, bien el Templo de Mars Ultor.

Nuestra opinión, sin embargo, es que, para los capiteles del Castelnuovo, se utilizó directamente el modelo del vestíbulo del Baptisterio de San Juan de Letrán, construido sobre un edificio termal que podía proceder de la época anterior a Nerón, cuando la finca era propiedad de la familia de los Laterani, o de épocas posteriores, según las vicisitudes que acaecieron a dicha finca; o bien pudo ser utilizado este modelo, *ex novo*, en la construcción del vestíbulo del Baptisterio en el siglo IV d.C, aunque copiándolo de los mencionados de la época de Augusto.

Nos hemos detenido tanto en esta cuestión porque, en la segunda parte de nuestro trabajo, trataremos la cuestión de los capiteles del Palacio de don Antonio de Mendoza de Guadalajara, que tanto llamaron la atención a Don Elías Tormo, a los que se refirió ampliamente en su largo artículo "El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza del siglo XV"<sup>678</sup>, y a los que denominó "capiteles alcarreños" (Ilust. Num. 59.6), que tienen mucho que ver con éstos a los que nos estamos refiriendo; en concreto, y más especialmente, con los de la Casa de los Caballeros de Rodas y con los del Claustro de San Salvatore in Lauro, más que con los de San Juan de Letrán, que, indudablemente, tienen un claro parentesco con éstos, pero que parecen más el modelo de los del arco superior del Castelnuovo que de los de los edificios Mendoza.

---

<sup>677</sup> Convento que, en el siglo XIII, pasó a depender de la Orden Hospitalaria de San Juan de Jerusalén, siendo posteriormente modificada convirtiéndose en Casa de los Caballeros de Rodas entre 1467 y 1470.

<sup>678</sup> Tormo y Monzó, E., *El brote...* op. cit., pp. 121-125.

Nos ocuparemos del tema en el epígrafe correspondiente, aunque deseamos dejar esta cuestión ya planteada.

#### 6.2.8.- Las Victorias en las enjutas del arco superior y otras figuras similares en el Arco

##### 6.2.8.1.- La significación de la Victoria en la Roma clásica

Como dice Baudrillart<sup>679</sup>, el culto a la Victoria en Roma se pierde en la noche de los tiempos, y las divinidades itálicas, ya antiguas cuando Roma estableció su supremacía, se confundían con la propia Victoria romana, a la que ya el legendario Evandro habría levantado un templo en el monte que después, y precisamente por derivación del nombre de la ciudad que fundó, se denominaría Palatino<sup>680</sup>. Los romanos consideraron, desde épocas muy antiguas, a la Victoria como una divinidad nacional y perteneciente a su más viejas tradiciones, desarrollando su culto de forma acorde, según iba aumentando su poderío militar y territorial; en este sentido, podemos observar que Victoria aparece mucho más desde la época de los Severos en adelante, habiéndonos llegado muchas más inscripciones en su honor desde este momento.

Parece apropiado traer aquí la significación de la diosa Victoria para los romanos, y resaltar algunas características que, posiblemente, tuvieron también en cuenta los eruditos de corte de Alfonso el Magnánimo, a quien se las harían patentes:

---

<sup>679</sup> Baudrillart, A., *Les divinités de la victoire en Grèce et en Italie d'après les textes et les monuments figurés*, París, Thorin et Fils, Éditeurs, 1894.

<sup>680</sup> Es preciso recordar al antiquísimo Evander, o Evandro, nacido en Pallantium, en la región griega de Arcadia, que emigró a Italia sesenta años antes de la guerra de Troya, según las tradiciones. Llegó al Lacio y fundó, sobre un monte (el Palatino) que después llevó el nombre de su ciudad de origen, la ciudad de Pallanteum, donde estableció el festival de las Lupercalia, entre otras de las acciones que aparecen en los registros ( véase Livio, *Ab Urbe Condita*, 1,5; Virgilio, *Eneida*, VIII, 52, 119; 9, 9; 10, 515, entre otros).

- en primer lugar, Victoria era, estrictamente, la diosa del éxito y de la gloria y la potencia que le acompañan (diosa que regía igualmente tanto las situaciones militares como los triunfos en el circo, donde su estatua (no una sino tres, sobre tres columnas) presidía en el muro del podium,
- en Roma, la hallamos casi siempre asociada con otras dos potentes deidades, igualmente reverenciadas: Marte y Fortuna (a la que también se le añadía el epíteto de Victrix en gran cantidad de ocasiones). Nos parece interesante traer aquí esta cuestión por la atención que el Magnánimo prestó, en diferentes momentos de su vida, a este personaje alegórico<sup>681</sup>
- La evolución de la Victoria en la Roma clásica condujo a que se la asociara, en cada momento histórico, con el emperador: no se dirigían las plegarias, ni de los romanos en general, ni de las legiones en particular, a la diosa Victoria genéricamente considerada, sino a la Victoria de un emperador concreto, el que regía los destinos de Roma en cada momento, llegando a considerarla como una especie de genio personal de cada uno de ellos. En el mismo sentido, creemos que la intención de Alfonso V al erigir un arco triunfal y hacer figurar en el mismo a las Victorias (y a los dioses-río de la región) tenía como clara finalidad no solo parangonarse con un emperador romano, e incluir en su arco triunfal ambas representaciones, sino también aludir al concepto de su Victoria-Fortuna personal que aparece en el escudo que sostiene el personaje que le representa en el relieve interno izquierdo del Arco (al igual que la Fortuna-Occasio fue representada en el desfile triunfal de su entrada en Nápoles después de su propia victoria, como hemos visto),
- Finalmente, y para terminar con la presente, reducidísima, nota sobre esta temática, decir que los romanos tenían muy claro el carácter voluble

---

<sup>681</sup> Véanse los capítulos 3.4.4B y 5.1.3 del presente trabajo.



de esta diosa, a la que representaron alada, revoloteando sobre los combatientes: como dice el poeta, "...entre uno y otro vuela, con alas indecisas, la Victoria..."<sup>682</sup>.

La elección posterior de los artistas y sus comitentes, de tomar la imagen de la Victoria como representación de los ángeles<sup>683</sup> nos hace dudar sobre las intenciones del Magnánimo al representar a estos seres alados en el Arco, como veremos a continuación.

#### 6.2.8.2.- La iconografía de la Victoria en la Roma clásica y su derivación en el Arco superior del Castelnuovo

En el capítulo correspondiente, nos hemos referido a las Victorias del arco superior casi como puntos de referencia para aludir a otras representaciones dentro de esta gran obra. Es preciso, no obstante, traer aquí un sucinto estudio de ambas figuras, a las que los autores, en general, han dedicado muy poca atención<sup>684</sup>.

Para comenzar, decir que nos referimos a ambas como Victorias por el evidente parecido que muestran con las similares que aparecen prácticamente en todos los arcos de triunfo de la Roma clásica, aunque hay autores, como Rolfs, que las denominan "genios alados"<sup>685</sup>. Desde nuestro punto de vista, es indudable que el Magnánimo, que conocía bien, al menos un arco triunfal: el de Benevento, tenía que tener muy presente la figura de las Victorias de sus

<sup>682</sup> Ovidio, *Metamorfosis*, Libro VIII, 12 y 13.

<sup>683</sup> Berefelt, G., op. cit., pp. 21-56, como hemos visto anteriormente.

<sup>684</sup> De hecho, podemos citar a Roberto Pane, que las menciona de pasada (op. cit., p. 180); Hersey (op. cit. p. 50), que se refiere a ellas para aludir a su posible modelo: las del Arco de Benevento, o "quizá -, dice- el de Pola". El siempre minucioso Wilhelm Rolfs, sin embargo, no las denomina Victorias, sino "genios alados", y las describe ampliamente, inquiriendo sobre sus orígenes (op. cit. pp. 124-26) que considera florentinos; como referentes, cita el Arca de los Santos Proto, Jacinto y Nemesio (1426-28), de Ghiberti, hoy en el Museo del Bargello, la tumba de Leonardo Bruni (ca. 1445-50), de Bernardo Rossellino, en la iglesia de Santa Croce y la tumba de Benozzo Federighi (1455-59), de Luca della Robbia, en la iglesia de Santa Trinita, todas ellas en Florencia.

<sup>685</sup> Rolfs, W., op. cit. p. 124. Más adelante veremos que también otros autores, como Filangieri, utiliza un apelativo similar para otras figuras del Arco.

albanegas<sup>686</sup>, y, de seguro, conocía su significación (el círculo de eruditos de la corte no hubiera consentido lo contrario). Por ello, nos referiremos a ambas representaciones por su propia y específica denominación de Victorias.

Para caracterizar las que aparecen en el arco superior del Castelnuovo, hay que dar su medida: según Rolfs, de 1,17 metros y se hallan situadas en las enjutas del mismo. Hersey se refiere a ellas para comentar esta curiosa ubicación: porque no aparecen en las albanegas del arco inferior, cuyo modelo es el de Pola, al que siguen muy de cerca, al estar este espacio ocupado por los enormes grifos heráldicos. Nos parece interesante dejar patente que el autor del programa iconográfico sí seguía el modelo polense, aunque sólo hasta el punto que le pareció conveniente, realizando esta significativa modificación de las representaciones de sus enjutas.

Creemos interesante resaltar que, mientras en otros arcos triunfales conocidos y a la vista en la Roma de la época (por ejemplo, el de Constantino, o el de Septimio Severo), era factible ver que las Victorias portaban los típicos Trofeos<sup>687</sup>, sujetando con ambas manos los bastones que constituían su parte

---

<sup>686</sup> Ello, independientemente de que, en el arco benaventino, aparecen las Victorias en uno de sus lados y, en el correspondiente trasero, las figuras de dos dioses-río (al igual que, por ejemplo, en el de Constantino). Quizá fuera éste el motivo para que se realizara el ático del arco del Castelnuovo en la forma en que se hizo. Por dos razones: porque el formato del Arco de Alfonso se prolongaba en altura, por lo que era necesario añadir uno, o varios, segmentos superiores, y porque, al tiempo, no permitía representaciones en su parte trasera (al contrario que los arcos de triunfo tradicionales), que estaba anexa a la fortaleza, por lo que, quizá, la decisión de incluir estas figuras de los dioses-río donde se encuentran tuvo como origen la intención de representarlos, siguiendo el modelo de Benevento, pero adaptándolos a las posibilidades de la obra en marcha. Nos ocuparemos del tema en el epígrafe correspondiente. Hemos de añadir aún a esta cuestión la de la diferencia entre Arcos de Triunfo y Puertas de Ciudad, que ha generado bastante literatura, pero que no se corresponde con las finalidades del presente trabajo.

<sup>687</sup> Hay que recordar que el término Trofeo, en la Roma clásica, se refería a un objeto que representaba las armas e impedimenta guerrera tomadas al enemigo: la armadura, el casco, el escudo, el carcaj, la o las, lanzas (jabalinas, pilum, etc.). Todo ello, en épocas muy antiguas, se colgaba del tronco de un árbol al que se había quitado la hojarasca, dándole el aspecto de un simulacro de hombre completamente armado. Posteriormente, se construían unas perchas de donde se colgaban igualmente, todos los objetos mencionados, perchas que son las que transportan las Victorias de los Arcos de triunfo que venimos mencionando. Véase *Tropæum*, en Diccionario W. Smith, op. cit., p. 1020.

inferior, las del Arco de Pola, aunque en una postura similar, muestran diferentes objetos: la de la izquierda del espectador tiene, en su mano derecha, una corona de laurel, y, en la izquierda, una gran palma que apoya en el hombro del mismo lado; a su vez, la que puede ver el espectador a su derecha porta en el brazo izquierdo uno de los Trofeos aludidos, apoyado en el hombro del mismo lado, aunque de mucho menor tamaño que sus contrapartidas de los arcos mencionados, mientras extiende el brazo derecho en cuya mano sostenía, posiblemente, otra corona de laurel, aunque sea indistinguible por hallarse esta parte de la figura muy destruida (Ilust. Num. 60.6 a, b y c).

En lo que respecta a las Victorias del Castelnuovo, como se puede ver, su iconografía se acerca mucho más a las del Arco de Benevento e incluso a las del de Tito <sup>688</sup> que a las de los otros arcos de triunfo conocidos en el momento, incluido el de Pola, donde muestran una variación de las posturas de los dos anteriores: porque la disposición del cuerpo con la que han sido plasmadas, con el torso completamente de frente al espectador, los brazos abiertos, sujetando en cada caso un objeto (aunque en Benevento y en el de Tito sean diferentes de los que sostienen en el Castelnuovo) es prácticamente idéntica en ambos casos. En el Arco de Alfonso, la de la izquierda del espectador lleva en la mano, extendida en el habitual gesto del acompañante en el carro triunfal (trátese de un personaje real o de una representación de la Victoria), una corona de laurel que denota su significado. En la mano derecha, sin embargo, aparece un símbolo inexistente en otras figuras del mismo tipo, y al que ya nos hemos referido: la Jarra de la Anunciación, con las azucenas de la Virgen. Se reitera, por tanto, aquí, de nuevo, la importancia de la Orden de la Jarra y el Grifo para el monarca, a la que aludimos en el epígrafe correspondiente.

La figura de la derecha del espectador ha perdido su brazo derecho, aunque podríamos conjeturar que también llevaría una corona similar a la de su pendant<sup>689</sup>. En la mano contraria, sin embargo, lleva el racimo de espigas de

---

<sup>688</sup> Hersey opina que el origen de estas Victorias "...es probablemente Benevento (o podría ser Pula)..": op. cit. p. 50.

<sup>689</sup> También lo cree así Filangieri, op. cit., p. 110.

mijo del que también hemos hablado<sup>690</sup> en su momento, como uno de los emblemas del rey: estaríamos, por tanto, ante la enésima repetición de sus empresas en los puntos frontales más visibles del Arco (además de los otros lugares que ya hemos mencionado): el Libro dentro de una laurea que sostienen dos *putti*, en el resalte derecho del arquitrabe de la cabalgata triunfal (Ilust. Num. 21.6 f), la Jarra de la Anunciación, en la mano de la Victoria de la izquierda, el racimo de espigas de mijo, en la de la Victoria de la derecha (Ilust. Num. 60. 6 c), y los Grifos de distinto tamaño, amplia y visiblemente repetidos.

#### 6.2.8.3.- Otras figuras aladas del Arco que muestran una iconografía similar

Dado que aún no hemos analizado los seres alados que sostienen los escudos en los dos intradoses de los arcos superior e inferior, consideramos necesario hacer una sucinta alusión a tales figuras en el presente epígrafe, por similitud iconográfica (Ilust. Num. 61.6 a, b y c).

En el arco inferior, y rodeados de los emblemas o empresas del Magnánimo<sup>691</sup>, dos “ángeles” sostienen el escudo con la Cruz Potenzada de Jerusalén. En el arco superior, dos “ángeles” similares portan el escudo de los Cuatro Palos.

Respecto de la confusión (o no), en el caso concreto de los intradoses de ambos arcos del Castelnuovo, de los *putti* y los ángeles en el siglo XV, damos por repetido lo dicho en el epígrafe 6.2.2.5 del presente trabajo; sin embargo, sí nos parece interesante traerlos aquí, en primer lugar, por su similitud iconográfica con las Victorias, lo que nos demanda, por tanto, un análisis de tales figuras dentro del mismo texto y contexto, y, en segundo lugar, creemos necesario señalar varias cuestiones (Ilust. Num. 62.6):

---

<sup>690</sup> Rolfs también reconoce este emblema del Magnánimo en las páginas que dedica a esta cuestión: op. cit., p. 126. Igualmente, Filangieri se refiere a un “ramo de espigas”, sin añadir más información, op. cit. p. 110.

<sup>691</sup> Véase el Capítulo 2 del presente trabajo.

- Primera.- Un asunto nada baladí dentro de la disciplina en la que nos estamos moviendo: la historia del arte, es la gran calidad artística de las figuras que analizamos, sobre todo las del arco inferior, que suelen pasar desapercibidas (de hecho, prácticamente ninguno de los autores que hemos consultado las menciona<sup>692</sup>) tanto por su colocación, como por la, lógica, deficiente iluminación de que adolecen, que las hace casi invisibles para un espectador, aún interesado,
- Segunda.- Expresar nuestra opinión de que tales representaciones muestran un estilo muy cercano a las obras de Luca della Robbia, o su círculo, (recordemos que la inscripción de este artista en la Cofradía del Arte dei Maestri di Pietra e Legname, en Florencia, es de 1432<sup>693</sup>, y que el primer documento de que tenemos noticia sobre él data de 1427, donde se le menciona, junto con Donatello, como colaborador de Ghiberti en la Puerta del Paraíso). Queremos resaltar muy especialmente esta dependencia de Ghiberti porque sus “ángeles” o “victorias”, son mucho más similares a éstos que nos ocupan<sup>694</sup>. También que el propio Luca Della Robbia realizó, en mármol, unos “ángeles” tenantes (aunque lo que sostienen no es un escudo, sino una laurea con la efigie del Espíritu Santo) en el Tabernáculo del Sacramento (1441) para la capilla de San Lucas del Hospital florentino de Santa María Nuova, hoy en la iglesia de Santa María de Peretola (Florencia), que parecen mucho más su modelo que cualquiera de las obras de Donatello (que siempre mostró una enorme preferencia por los *putti*, y que utilizó, muy poco, el modelo de las Victorias clásicas), o de su discípulo Antonio Chellino, al que varios autores atribuyen algunos de los relieves del Arco en los que aparecen

---

<sup>692</sup> Valentiner, W.R., en un pequeño párrafo, se refiere a los intradoses de ambos arcos (op. cit., p. 524).

<sup>693</sup> Véase Petrucci, F., “Biografía. Luca della Robbia”, en *I Della Robbia e l’arte nuova della scultura invetriata*, pp. 144-152, Gentilini, C., (a cura di), Catálogo de la Exposición del mismo nombre, Fiésole, Basilica de San Alejandro (29/05-1/11, 1998), Giunti Gruppo Editoriale, Florencia, 1998.

<sup>694</sup> Por ejemplo, las del Arca de los Santos Proto, Jacinto y Nemesio (1426-28), que se conserva en el Museo del Bargello de Florencia.

*amorini*<sup>695</sup>, o incluso los dos “genietti” que portan las armas aragonesas en el intradós del arco inferior, derivándolos de la “luminosa impronta del arte florentino”<sup>696</sup>.

- Tercera.- Establecer, una vez más en el presente trabajo, que parece que estamos tratando con una innovación iconográfica dentro del arte italiano de la época: la de unos “ángeles” (cuyo modelo son clarísimamente las “victorias” de la Roma clásica) que sostienen un escudo de armas.

Aunque no es el objeto de la presente tesis, no queremos dejar de resaltar que no podemos mencionar un antecedente, en la Italia de la época, en el que aparezcan “ángeles” tenantes, como los que sostienen las armas aragonesas en ambos intradoses, al que podamos relacionar con ellos. Es preciso resaltar que los otros “ángeles” tenantes que aparecen en muchas obras (funerarias y no funerarias) durante la primera mitad del Quattrocento, lo que sostienen son laureas en cuyo interior hay inscripciones, o bien, como en el caso mencionado, representaciones de algún tipo, pero NO escudos nobiliarios.

Para este tipo de tenantes, disponemos de muy pocos ejemplos en la Italia contemporánea: podemos aludir a los *putti* de la Tumba de Onofrio Strozzi en Sta. Trinita, Florencia, de Piero di Niccolò Lamberti, 1418, (Ilust. Num. 25.6 d y 62.6.a), que sostienen el escudo de tal personaje. Dentro de la misma época, y en un estilo coetáneo, aunque completamente distinto, podemos traer aquí a los ángeles que sostienen el escudo de Margarita de Baviera, en la doble tumba de ésta y de su esposo, el Duque de Borgoña Juan sin Miedo, que realizó Juan de la Huerta para la Cartuja de Champmol entre 1443 y 1450, aproximadamente<sup>697</sup>. Como hemos expuesto, no vamos a entrar en este tema,

---

<sup>695</sup> Por ejemplo, Kruft y Malmanger, op. cit., p. 284.

<sup>696</sup> Filangieri, R., op. cit., p. 124.

<sup>697</sup> No se debe olvidar la “derivación borgoñona y sluteriana de las estatuas del Sagrera en la Loggia de la Catedral de Mallorca, ya puesta de relieve por Wetthey, que se muestra como demasiado evidente para poder ponerla en duda”, como apunta Roberto Pane. Véase Pane,

que no se corresponde con el objeto de nuestra tesis, aunque sí creemos interesante dejarlo apuntado.

Reiterar, nuevamente, que los modelos de estas figuras, en ambos intradoses, proceden, muy posiblemente, de los talleres de Ghiberti, a través de Luca della Robbia, y no a través de Donatello, como suele manifestar la mayoría de autores que se ha ocupado de este tema por la lógica conexión de este gran artista con Nápoles, por su propia obra a la que ya hemos aludido, y también por su relación con Andrea dell'Aquila y Antonio di Chellino, los artistas de su taller que trabajaron en el Arco del Castelnuovo.

En relación con estos modelos, también creemos que es preciso mencionar a Isaia da Pisa, autor del Tabernáculo de Santa Maria Maggiore de Roma, a cuyos dos fragmentos (hoy en la Capilla Sistina de la misma iglesia, y en el Chicago Art Institute) se refieren Kruft y Malmanger<sup>698</sup>, y que muestran unos personajes alados similares, aunque, a nuestro modo de ver, de mucha menor calidad artística. Igualmente, también Paolo Romano, en colaboración con el anterior, en las lunetas del relicario de San Andrés<sup>699</sup>, hoy en las Grutas Vaticanas en Roma, donde también utilizaron tales modelos.

Como decíamos al comienzo del presente trabajo, no es nuestra intención, ni se corresponde con el objeto de nuestra tesis, hacer atribución de obra a alguno de los autores que tomaron parte en el gran conjunto del Arco del Castelnuovo,

---

R., op. cit., p. 181. Igualmente, Jordi Rubió alude a que la amistad del Duque de Borgoña le estimulaba a vencerle, tanto en liberalidad como en lujo. Véase Rubió, J., op. cit., p. 29. Sobre esta amistad también repasa Ametller, que relata como el Duque de Borgoña ofreció al Magnánimo el Toison, que éste puso una serie de condiciones para aceptarlo, y cómo le envió, a la recíproca, su Orden de la Estola y la Jarra (Véase Ametller y Viñas, J., op. Cit., p. 578. Todas estas informaciones nos inducen a pensar en una estrecha relación que podría haber desembocado en la utilización de estos “ángeles tenantes” de emblemas heráldicos, aunque, en el caso del Magnánimo, se debían utilizar imprescindiblemente modelos italianos.

<sup>698</sup> Kruft y Malmanger, op. cit. pp. 270-1, e Ilust. 116 y 117.

<sup>699</sup> Kruft y Malmanger, op. cit. pp. 272, e Ilust. 125 y 126.

aunque, en el presente caso, sí nos parece necesario dejar planteada esta cuestión.

### 6.2.9.- Las Virtudes en el arco superior

#### 6.2.9.1.- La consideración político-cultural de las Virtudes en la Edad Media

Ya nos hemos ocupado, en otro lugar del presente trabajo, de las Virtudes y su papel dentro del desfile triunfal de Alfonso el Magnánimo (Epígrafe 3.4.4), donde nos referíamos, de forma meramente narrativa, a qué Virtudes aparecían en dicho desfile, y en qué forma se planteó su aparición, como parte integrante de los desfiles y fiestas medievales tradicionales, por los responsables de los distintos componentes del mismo. En el presente capítulo nos parece necesario, sin embargo, ocuparnos del más importante de los aspectos de la presencia de estas imágenes, tanto en el desfile triunfal a la entrada de Alfonso en Nápoles, pero sobre todo en un segmento del Arco específicamente dedicado a ellas: su significación política en el contexto de la llegada al trono de Nápoles, y posterior reinado, tanto del Trastámara aragonés, como de sus descendientes.

Nos parece interesante abordar el tema de las Virtudes en el Arco con este pequeño prelude, porque esta temática, que se enfocó, durante toda la Edad Media, desde un punto de vista religioso, tuvo también una amplia connotación política, ya que se utilizó por todas las instancias en el poder para justificar su derecho al mismo, y su matización a partir del concepto del rey sabio y virtuoso, que podemos constatar en Castilla con el *Libro de Alexandre*<sup>700</sup>: "... el ideal de la realeza sapiencial que introduce el *Alexandre* no se puede entender sino a la luz de una corriente ideológica de alcance europeo. Además, Bermejo<sup>701</sup> insiste en la

---

<sup>700</sup> Rodríguez de la Peña, M.A, "La realeza sapiencial y el ciclo del Alexandre medieval: tradición gnómica y arquetipos políticos en el Occidente latino (Ss. XII-XIII)", *Historia, instituciones, documentos*, p. 464, nº 26, pp. 459-490, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1999, ISSN 0210-7716.

<sup>701</sup> Rodríguez de la Peña, M.A, op. cit., citando a José Luis Bermejo, notas 23 y 24.



virtualidad que la temática alejandrina tenía para los reyes plenomedievales constructores de monarquías: `...Un rey que funda estudios y se deja guiar por los sabios, a quienes honra y ensalza. Y, como la Sabiduría viene del pasado, un Rey de tales prendas se inspirará en el ejemplo de sus antecesores... Entre los sabios, ninguno como Aristóteles, entre los héroes, ninguno como Alejandro..."<sup>702</sup>; párrafo que parece hecho a imagen y semejanza de Alfonso el Magnánimo<sup>703</sup>.

En el contexto al que nos estamos refiriendo (el del programa iconográfico del Arco) esta cuestión cobra una doble significación:

- En primer lugar, su contenido político, que fundamentaba la calidad de virtuoso de Alfonso el Magnánimo y, por ende, su derecho preferente a ocupar el trono de Nápoles, no solo porque lo hubiese ganado por la fuerza de las armas, sino precisamente porque, ya desde la época de Aristóteles, "...el sistema ético aristotélico mide, desde el principio, el valor de las acciones morales de acuerdo con su utilidad pública. Un hecho virtuoso que origina un bien a la comunidad es superior, para Aristóteles, que un hecho virtuoso que sólo contiene provecho para el propio agente..."<sup>704</sup>. En este sentido, es muy comprensible la colocación de las cuatro Virtudes Cardinales (las que no se refieren estrictamente a la comunicación del cristiano con Dios –las teologales–, sino a su relación con el mundo) en la parte más alta y visible del Arco, siguiendo así la tradición medieval, con su profusa representación de las mismas en las portadas y fachadas de iglesias, catedrales y conventos, pero también dejando patente que, precisamente por poseerlas Alfonso en su más alto grado, ello le hacía merecedor de ocupar el trono de Nápoles para llevar el bien común al territorio y a sus súbditos.

---

<sup>702</sup> Rodríguez de la Peña, M.A, op. cit., citando a José Luis Bermejo, notas 23 y 24.

<sup>703</sup> Deseamos reiterar, una vez más, la influencia que las lecturas juveniles, entre las que forzosamente tuvo que estar el *Alexandre*, ejerció sobre los planteamientos culturales y políticos del Rey, e incluso de su padre. Véanse nuestros epígrafes 1.5, 2.3.1 y 2.3.2.

<sup>704</sup> Bejczy, I.P., *The Cardinal Virtues in the Middle Ages: A Study in Moral Thought from the IVth. to the XIVth. Century*, p. 276, Brill, Leiden, 2011.

En el mismo sentido, seguimos citando a Bejczy: "...Cuanto más asegura una virtud el bien común, más alta es su calidad; por eso, las virtudes políticas son las más valiosas de todas. Esta idea encontró apoyo entre muchos eruditos escolásticos, pese a su gran preocupación por el bien individual... así se determinaba la jerarquía de las virtudes cardinales establecida por Santo Tomás de Aquino y otros. En esta jerarquía, la justicia ocupa el primer lugar, porque tiene el bien común como objeto propio y específico, en tanto que la templanza, que se refiere al bienestar del individuo, es la última; la fortaleza, que se refiere a la guerra emprendida para conseguir el bien común, se halla situada entre ambas..."<sup>705</sup>.

Hemos introducido aquí el tema de la jerarquía de las virtudes, a la que nos referiremos brevemente, sobre todo para explicar por qué el orden de las Virtudes del Arco no es el que marcaba Aristóteles en su obra más conocida dedicada a la Ética. Es preciso, sin embargo, terminar el razonamiento que habíamos empezado sobre las dos connotaciones que tiene la aparición de las Virtudes en la forma en que lo hacen:

- el segundo de los motivos, que se nos presenta también como fundamental, es el hecho de que, precisamente a través de la correspondencia de los eruditos españoles con los italianos a finales de la Edad Media, correspondencia que, en gran parte, versaba sobre las distintas traducciones de obras clásicas<sup>706</sup>, entra la mentalidad humanista (preludio del Renacimiento) en la corte castellana. Y todo ello en el momento en que el interés por las obras clásicas surge con gran

---

<sup>705</sup> Bejczy, I.P., op. cit., p. 276-7.

<sup>706</sup> Y precisamente muchas de las que se refieren a temáticas de orden ético o moral, a las que más importancia se concedía durante aquella convulsa época política: como la disputa que don Alonso García de Cartagena mantuvo con Leonardo Bruni acerca de la correcta traducción de la *Ética Nicomaquea* de Aristóteles, o bien su interés en Cicerón, precisamente por su traducción (la de don Alonso) de la obra *De Officiis*, de la que hablaremos en adelante. Hay que recordar que este ilustre prelado mantuvo correspondencia con personajes muy conocidos de la Italia de su tiempo, entre los que podemos mencionar no solo a Bruni, sino también a Poggio Bracciolini, Francesco Pizolpasso (Arzobispo de Milán), Eneas Silvio Piccolomini (luego Pio II) o Pier Candido Decembrio, contactos, casi todos ellos, adquiridos durante el Concilio de Basilea.

ímpetu (década de 1420-30) en la corte de Juan II Trastámara; deseamos

resaltar esta cuestión porque es evidente que Alfonso el Magnánimo, que había accedido muy recientemente al trono del Reino aragonés, tenía que estar al tanto de toda esta problemática, tanto por su interés en relación con las cuestiones culturales, sobre todo las que estaban más en boga en una corte en la que había vivido desde niño, como, posteriormente, por el hecho político del establecimiento de su dinastía en el Reino de Nápoles<sup>707</sup>.

El referente, durante toda la Edad Media, en relación con las virtudes que debía tener un rey tiene su origen en el “proverbio antiguo” al que San Isidoro alude y transcribe: “*Rex eris si recte facies, si non facias, non eris*”<sup>708</sup>. Sin embargo, es la obra de Aristóteles y sus comentaristas, sobre todo la *Ética a Nicómaco*, la que más difundida fue en este largo periodo, en relación con esta cuestión, dando lugar a una infinita serie de especulaciones y comentarios de todo tipo que fueron configurando la doctrina relacionada con las virtudes, en general, y las que debían tener los reyes y su importancia para conseguir el bien común<sup>709</sup>, en particular.

Las elaboraciones y especulaciones, e incluso las representaciones alegóricas<sup>710</sup>, ya desde los primeros momentos de la Edad Media, se basaron, en la *Ética* de Aristóteles a la que hemos aludido<sup>711</sup>, quien, junto con Platón y

---

<sup>707</sup> Ampliaremos este tema cuando nos refiramos al mundo cultural de los Mendoza, en la Segunda Parte del presente trabajo.

<sup>708</sup> Isidoro de Sevilla, *Etymologiarum*, IX, iii, 4-5.

<sup>709</sup> Y ello pese a que la perspectiva cristiana al respecto planteaba la cuestión desde un punto de vista estrictamente individual, al ser las virtudes dones de Dios a los creyentes cuya finalidad era la redención de sus almas: el hombre virtuoso recibía la recompensa de su propia salvación, por ello, dice Itsván P. Bejczy, “En cierto sentido, la moralidad religiosa medieval es enormemente egocéntrica...”. Véase Bejczy, I.P., op. cit. p. 276.

<sup>710</sup> De las que la más conocida se basó siempre en la *Psicomaquia* de Prudencio, de la que hablaremos en adelante.

<sup>711</sup> Y también, aunque tuvo menos difusión, en este periodo, pero fue mucho más apreciada en los preludios del renacimiento castellano en la obra de Cicerón *De Officiis*. Hay que tener en cuenta que, sobre todo en los albores del Renacimiento, los filósofos renacentistas citaban

los filósofos neoplatónicos, fue la fuente constante de información, y de apoyo a la justificación del poder, a través de los múltiples *Comentarii* de los eruditos relacionada con esta temática durante el largo periodo medieval.

Poco después del 400 d.C. aparecieron tres obras, fundamentales por su gran difusión, en las que se basaron posteriormente muchos de los grandes comentaristas de la Baja Edad Media en relación con las Virtudes cristianas, su jerarquía, sus características, y su aplicación a la vida y al mundo en general, y, por ende, sus consecuencias políticas: la *Psicomachia*, de Prudencio obra fundamental desde el punto de vista iconográfico, porque sus copias fueron muchas y muy ilustradas a lo largo de este largo periodo<sup>712</sup>, y también las *Saturnalia* y el *Comentario al Sueño de Escipión de Cicerón*, obras ambas de Macrobio<sup>713</sup> que ofrecían una interpretación romana de los planteamientos éticos neoplatónicos de Plotino y Porfirio, adaptando sus doctrinas a los valores y mentalidad de los ciudadanos de la Urbe, valores y mentalidad que se intentaron mantener por los eruditos y prelados en el largo periodo medieval.

Posteriormente, la aparición de los diferentes *Speculi* medievales y los comentarios directos de la obra completa de Aristóteles realizados por Santo Tomás de Aquino y San Alberto Magno terminaron por constituir un corpus de doctrina que fue el preponderante respecto de estas cuestiones (tanto las que

---

constantemente a Cicerón y Quintiliano, igualándolos a Platón. Julián Marías realiza una serie de comentarios no muy favorables sobre la calidad filosófica de éstos. Sí deseamos hacer mención al tema porque Cicerón y Séneca fueron muy importantes en el temprano renacimiento español, y sustentaron muchos de sus planteamientos ético-políticos. Véase Marías, J., *Historia de la Filosofía*, pp. 183-4, Alianza Editorial, Madrid, 1990.

<sup>712</sup> Émile Mâle se refiere a que las miniaturas del uno de los más antiguos manuscritos conservados es el de la Biblioteca Nacional de París, cuyas ilustraciones tienen el aspecto arcaico de haber sido copiadas de un original muy antiguo. Véase Mâle, E., *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Encuentro Ediciones, Madrid, 2001.

<sup>713</sup> Macrobius Ambrosius Theodosius, filósofo neoplatónico ca. 400 d.C. Véase Cameron, A., "The date and identity of Macrobius", *The Journal of Roman Studies*, vol. 56, partes 1 y 2, (1966), PP. 25-38, Society for the Promotion of Roman Studies, Londres.

se referían a la moral particular e individual, como las relacionadas con la moral pública en sus diferentes vertientes) ya en la Baja Edad Media<sup>714</sup>; hay que tener en cuenta que la *Psicomaquia* de Prudencio, obra fundamental por su gran difusión, contempla como motivo principal el triunfo del alma humana en su combate contra los vicios, planteamiento estrictamente individual que se modifica si se entiende, como así fue, que también se refiere al triunfo de la Iglesia en la lucha del bien contra el mal, adquiriendo, por tanto, una dimensión social, e incluso política, de muy diferente nivel<sup>715</sup>.

En cuanto a la jerarquía de las Virtudes, que contemplamos porque suponemos que el orden en que se encuentran en el Arco no es casual: es preciso dirigirse, siempre en primer lugar, a la teoría de Platón sobre esta cuestión, con palabras de Julián Marías: "... las partes de la psique humana tienen una correspondencia ética rigurosa. Cada una de ellas tiene que estar regida, en cierto modo, tiene que poseer una virtud particular, una calidad en que consiste su funcionamiento perfecto. La parte sensual requiere la moderación, lo que se llama, tradicionalmente, templanza (*sofrosine*); a la parte afectiva la corresponde la fortaleza o *andría*; la parte racional tiene que estar dotada de la sabiduría o prudencia, *frónesis*. Pero hay aún una cuarta virtud; las partes del alma son elementos de una unidad y están por tanto en una relación entre sí; esta buena relación constituye lo más importante del alma y, por consiguiente, la virtud suprema, la justicia o *dikaiosyne*..."<sup>716</sup>.

Aristóteles, sin embargo, considera como primera y más importante la prudencia, virtud intelectual por antonomasia que asocia con la sabiduría (*sapientia*): la capacidad de tomar la decisión apropiada, la que nos permite diferenciar entre el bien y el mal, entre el valor y el arrojo. Posteriormente,

---

<sup>714</sup> Es necesario poner de relieve que todas las obras mencionadas existían, a veces por duplicado o triplicado, en la gran Biblioteca que el Magnánimo acopió en el Castelnuovo. Véase nuestro epígrafe 2.3.4.

<sup>715</sup> Véase Didron, A.N., "Les Triomphes", *Annales Archéologiques*, T. 23, 1863 ; igualmente, *Christian Iconography*, Vol. 2, pp. 233 y ss., George Bell and Sons, Londres, 1886.

<sup>716</sup> Marías, J., op. cit., p. 53. Véase también Platón, *Leyes*, I, 631d y XII, 965d; *República*, IV,427e; 433.

vendrían las otras tres: justicia, fortaleza y templanza, "...ya que se refieren a los tres aspectos más importantes de la acción moral: la distribución equitativa de los bienes, que es la base principal de la rectitud; la capacidad de correr un peligro mortal por una causa justa, que es la última instancia del valor; y la capacidad de controlar el sentido del tacto, que es la suprema instancia de la moderación de las pasiones..."<sup>717</sup>. Tanto Cicerón, como Macrobio, por hablar solamente de algunos de los más conocidos, y estudiados posteriormente, de sus comentaristas, coinciden con el Estagirita en lo referente a esta jerarquía.

Como se ve, en ambos autores originarios aparecen las cuatro virtudes cardinales del Catecismo de la iglesia católica, aunque el orden de importancia es diferente para los distintos comentaristas medievales de los dos grandes filósofos originales.

Desde el punto de vista de la aparición de las Virtudes en obras artísticas de distinto tipo, ya casi en época renacentista, podemos citar, cronológicamente, las siguientes:

- Nicolás Pisano las representa en los dos púlpitos que realizó, tanto en la catedral de Siena, como en el Baptisterio de Pisa, ambos de 1260 aproximadamente<sup>718</sup>. También su hijo Giovanni las hizo aparecer en púlpito de la catedral de Pisa (ca. 1301)<sup>719</sup>.
- Andrea Pisano las muestra en las ocho *formelle* de la parte inferior de las puertas del Baptisterio de Florencia (1330).
- También están representadas en el gran fresco de la Alegoría del Buen Gobierno (1337-39), de Ambrosio Lorenzetti, en el gran salón consistorial

<sup>717</sup> Bejczy, I.P., op. cit. p. 205. Véase también *Ética a Nicómaco*, Libro VI, cap VIII.

<sup>718</sup> Recordamos que Greenhalgh afirma que la primera obra clásica del periodo Renacentista es el púlpito del Baptisterio de Pisa de Nicola Pisano. Véase Greenhalgh, M., op. cit., pp. 19 y 69, 1978.

<sup>719</sup> La cronología que ofrecemos la hemos obtenido de la obra de Pope-Hennessy *Italian Gothic Sculpture*, que aparece en nuestra Bibliografía.

del Palazzo Público de Siena, donde la jerarquía queda claramente expresada: "...la Sabiduría se halla representada en lo más alto, sosteniendo la balanza de su "hija", la Justicia, entronizada inmediatamente más abajo...flanqueando (al Buen Gobierno) se hallan sentadas en el mismo banco, pero en un tamaño muy inferior, a su derecha la Paz, la Prudencia y la Fortaleza, y, a su izquierda, la Magnanimidad, la Templanza y una segunda Justicia..."<sup>720</sup>.

- En el Arca de San Pedro Mártir, de San Eustorgio (Milán), de Giovanni di Balduccio, que data de 1338,
- En el monumento funerario de Roberto de Anjou, en la iglesia de Santa Chiara de Nápoles, que data de 1343, obra de Giovanni y Paccio da Firenze,
- En el Arca de San Agustín de la iglesia de San Pietro in Ciel d'Oro, Pavía, también obra de Giovanni di Balduccio, que data de 1362,
- En la Loggia dei Lanzi, de Florencia, insertas en *formelle* situadas en las "albanegas" de los arcos, realizadas por Nanni di Banco en 1373-4,
- En el monumento funerario Venier, en San Paolo, Venecia, de Jacobello y Piero dalle Massegne, 1400-06, que ya presentan a las cuatro virtudes dentro de unos nichos avenerados en arco apuntado<sup>721</sup>.

---

<sup>720</sup> Jenkins, M., "The Iconography of the Hall of the Consistory in the Palazzo Público", *The Art Bulletin*, 54:4 (diciembre 1972), p. 431. Nótese que aquí aparece, como una de las virtudes, la Magnanimidad, de la que nos ocuparemos brevemente por tener una relación directa con Alfonso de Trastámara.

<sup>721</sup> En relación con los nichos en los que van insertas las esculturas, nos remitimos también al antecedente, en la Roma clásica, como las figuras de Teseo y Ariadna en la Villa Adriana, y al Hércules de Palestrina, ambos monumentos de 130 d.C. (véase Andrae, B., op. cit. p. 416-17), aunque en estos casos los nichos no tienen decoración interior.

- En la Fonte Gaia de Siena, ejecutada por Jacopo della Quercia en 1419 (el primer contrato data de 1408), obra que entiende Krautheimer como una nueva Alegoría del Buen Gobierno<sup>722</sup>.
- En el Baptisterio de Siena, en las ocho esquinas del pilón, aparecen también Virtudes realizadas por distintos artistas, entre ellos Donatello, Goro di Ser Neroccio, Giovanni Turini, etc... realizadas entre 1427 y 1331 aproximadamente.

Obras todas ellas anteriores a la edificación del Arco del Castelnuovo, que, como llevamos dicho reiteradamente, había comenzado su obra constitutiva, pero, sobre todo, su decoración escultórica a partir de 1452.

Es de señalar igualmente que, en épocas posteriores al levantamiento del Arco, el *Libro sobre Arquitectura* del Filarete (ca. 1464) también recomienda que en la Sala de los Consejeros de Sforzinda se incluyan las cuatro virtudes cívicas en la decoración, en el siguiente orden: Justicia, Templanza y Prudencia, situadas a la entrada, mientras que la Fortaleza, se hallaría sobre el trono<sup>723</sup>. Asimismo, en la Sala de los Estucos del Palacio Schiffanoia de Ferrara (ca. 1470), se ha representado a tres de las virtudes cardinales en el siguiente orden: Fortaleza, Templanza y Prudencia, mientras que la cuarta, la Justicia, se halla en la sala siguiente, llamada de los Meses, sobre el trono del Duque<sup>724</sup>. Como se ve, incluso en estas épocas algo posteriores, la disposición recomendada o elegida no era algo generalmente admitido.

---

<sup>722</sup> Véase Krautheimer, R., "A drawing for the Fonte Gaia in Siena", pp. 265-274, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin New Series*, 10.6 (June 1952).

<sup>723</sup> Filarete, *Libro Architetonico*, IX, 308.

<sup>724</sup> Como dice Rosenberg, es posible que esta separación se deba a que la Sala de los Meses pudiera haber sido pensada como Sala de Justicia. Mencionamos esta colocación, sin embargo, por la escasez de representaciones existentes en entornos no religiosos. Véase Rosenberg, Ch.M., "The Iconography of the Sala degli Stucchi in the Palazzo Schiffanoia in Ferrara", *The Art Bulletin*, 61:3 (septiembre 1969), pp. 378-79.



#### 6.2.9.2.- Las Virtudes en el Arco del Castelnuovo. Su intencionalidad e iconografía

Alfonso de Trastámara previó la colocación de las Virtudes en el Arco de ingreso del Castelnuovo en el siguiente orden: Justicia, Templanza, Fortaleza y Prudencia. Como hemos dicho ya en alguna ocasión, es difícil, desde una perspectiva histórico-cultural distinta, indagar en las motivaciones y mentalidad del Magnánimo sobre algo tan concreto como este punto, teniendo en cuenta, como venimos diciendo, que muchas de las decisiones que se tomaron en relación con la iconografía del Arco fueron auténticas novedades; es preciso poner de relieve, sin embargo, que existen muy pocas obras anteriores, de carácter no religioso, como esta, con las que parangonarla, para poder establecer un precedente, o un modelo<sup>725</sup>.

Podríamos referirnos a la Alegoría del Buen Gobierno del Palazzo Público de Siena, que, por ser muy anterior cronológicamente, quizá no encajaría en la interpretación del autor del programa del Castelnuovo, más de cien años posterior, o bien el Tabernáculo de Or San Michele (Orcagna, 1370 ca.), y también la Loggia dei Lanzi, de Florencia, de 1373-40, o, como antecedente más próximo, las de la Fonte Gaia, de Jacopo della Quercia, a la que, como hemos dicho, Krautheimer considera también una Alegoría del buen Gobierno. Lo cierto es que todas ellas tienen, como referencia, el Buen Gobierno, por lo que podríamos aventurar con cierta base que esta fue la intención del Magnánimo cuando las incluyó en una de las partes más visibles del Arco, sobre

---

<sup>725</sup> Sí es preciso que nos refiramos a la conocida controversia de Valla con Facio de 1446-47 (*In Bartolomeum Facium Ligurem, invectivatum seu recriminationum*) en la que aparece una anécdota relacionada con una pintura del Rey, armado y a caballo, rodeado de cuatro Virtudes, pintura que hizo ejecutar Giovanni Carafa en el Castel Capuano: Valla las relaciona de la siguiente forma: “...Iustitiam, Charitatemque, sive Largitatem, Prudentiam ac Temperantiam, sive Fortitudinem (es enim ambigua pictura...)”. De donde podemos colegir que quizá los eruditos y cortesanos del Magnánimo no tenían muy clara esta jerarquía, pero lo que sí deducimos en firme es que se trataba de un asunto corriente, que se veía perfectamente claro, en aquel momento, aplicado al monarca. Véase el relato del tema que hace Hersey, op. cit., pp. 24-25, y Notas. 12 y 13, p. 90. En cuanto a este Giovanni Carafa, aparece mencionado varias veces a lo largo de la biografía de Alfonso: en este caso concreto, o como parte de una delegación que envió Alfonso al Papa en 1447. Véase Ametller y Viñas, J., op. cit. p. 553.

todo porque, también en obras posteriores, como el Tratado del Filarete o las representaciones de Schiffanoia, se encuentran contempladas prácticamente con los mismos planteamientos.

Analicemos ahora las Virtudes de nuestro Arco (Ilust. Num. 63.6):

- En primer lugar, y como ya hemos dicho con anterioridad, no entraremos en atribuciones a artistas concretos, limitándonos a estudiar simplemente las esculturas.
- Parecen haber sido realizadas en distintos tamaños, encajando algunas en los nichos de forma dificultosa, como, por ejemplo, la Fortaleza, que precisa dos pedestales para tener la misma altura que las dos anteriores, al igual que la Prudencia, que tiene un tamaño aún menor que las tres primeras<sup>726</sup>. Rolfs<sup>727</sup>, da la medida de las figuras, de izquierda a derecha: 2,63; 2,60; 2,50; 2,40, metros; y de éstas sobre los pedestales: 2,73; 2,70; 2,60; 2,58 metros. Añadiendo que las dos primeras tienen un pedestal de 10 cms. y las dos segundas un doble pedestal de 6+10 y 6+12 cm. de izquierda a derecha: por ello, opina igualmente que pudo tratarse de una utilización de diversas esculturas de Virtudes “de las que nunca hubo falta en Nápoles”, y que pudieron ser traídas e instaladas en los nichos con posterioridad; concluye también que se trata de un “trabajo florentino”, no de mucha calidad, y que algunas de estas figuras pueden haber tenido su modelo en las del Monumento Brancacci. Igualmente, Pane habla de las “cuatro Virtudes discordantes” y del desequilibrio entre las figuras y los nichos, siendo “las dos primeras formalmente distintas pero muy superiores a las otras dos, y notablemente más altas...”<sup>728</sup>.

---

<sup>726</sup> Hersey, op. cit., pp. 52-53.

<sup>727</sup> Rolfs, W., op. cit. pp. 134-7.

<sup>728</sup> Pane, R., op. cit., p. 186.

- Todas ellas muestran una vestimenta clásica (túnica, manto, jitón, o similar), separándose, en algún caso, de los ropajes característicos con que se las presentaba en la Edad Media: por ejemplo, la Fortaleza con armadura.
- Los nichos tienen la parte alta avenerada, siguiendo el modelo del monumento Coscia (1424), del Baptisterio de Florencia, de cuyo diseño, dice Pope-Hennessy, fue responsable Michelozzo, el verdadero creador de este modelo de monumento funerario que fue muy difundido posteriormente<sup>729</sup>.

Los nichos se hallan separados entre sí por pilastras coronadas por capiteles, y las albanegas muestran una decoración vegetal consistente fundamentalmente en flores insertas en roleos. Su formato es prácticamente idéntico al de los nichos vacíos sobre los relieves interiores.

La **Justicia** aparece la primera por la izquierda, por lo que, siguiendo la costumbre de la lectura europea, parece que el autor del programa la sitúa como la primera y más importante, siguiendo a Platón. Debería tener en su manos sus dos símbolos parlantes típicos: la espada y la balanza, pero ambas han desaparecido, quizá por encontrarse muy salientes con respecto al nicho

---

<sup>729</sup> Pope-Hennessy, J., op. cit. p. 138-40: se inspiró en Tino di Camaino (Monumento funerario de María de Valois, en Santa Chiara, de Nápoles) para el diseño del Monumento Brancacci de Sant'Angelo a Nilo también en Nápoles, que realizó conjuntamente con Donatello (1427). En cuanto a la Tumba Coscia, verdadero referente de las Virtudes del Arco, este autor atribuye a Donatello solamente la figura del yacente y el relieve de la Asunción. El antecedente iconográfico de estos nichos avenerados parecen haber sido los sarcófagos denominados "de Sidamara", con origen en Asia Menor a finales del siglo II y principios del III d.C., modelos que luego fueron adoptados en Roma en algunos de los sarcófagos paleocristianos más importantes. También los podemos encontrar en algún monumento de época tardía, como el denominado Arco de Jano, junto a la iglesia de San Jorge del Velabro, en Roma, datado a mediados del s. IV d. C. (Véase Panoruzzi, M. y Zanchetta, L., "Materiali per lo studio dell'Arco di Giano", *Engramma*, num. 66, sept-oct. 2008, on-line: [www.engramma.it](http://www.engramma.it)), que pudo servir de modelo para estos nichos avenerados a los artistas de la época, más plausiblemente, por hallarse bien visible en Roma, al igual que los otros arcos a los que hemos aludido en el presente trabajo.

que la alberga. Hersey afirma que han sido separados<sup>730</sup>, aunque parecería más lógico pensar en que han sido destruidas por la erosión, debida a su mayor exposición a los elementos, como hemos apuntado. Coincidimos con Rolfs en que su ejecución y estilo dejan bastante que desear. No obstante, hay que reiterar que, en el desfile triunfal y en la cabalgata organizada por los florentinos, aparecían en la segunda carroza las Siete Virtudes, encabezadas por la Justicia, aunque, en tal contexto, podría tratarse de un desiderátum de los organizadores, y no de una verdadera jerarquía de las mismas. En cuanto al modelo utilizado, ha podido haber surgido, como dice Hersey, "...de precedentes florentinos locales, o bien de las cariátides de las tumbas de Ladislao y Brancacci...". También menciona este autor, como modelo, tanto de la Justicia como de la Templanza, el folio 47v. del *Codex Escorialensis*<sup>731</sup>, aunque, a nuestro modo de ver, es un argumento bastante endeble si lo referimos a la Justicia, que no coincide ni con su postura, ni en su vestimenta, excepto, levemente, en el contraposto. Roberto Pane alude a Causa, y a su identificación de esta figura con las formas michelozzianas de Sant'Angelo a Nilo<sup>732</sup> (Ilust. Num. 64.4).

La **Templanza**, a continuación, muestra un mayor nivel estilístico-artístico, y una mayor belleza formal, opinión en la que coinciden todos los autores a que venimos aludiendo. Muestra los símbolos parlantes que siempre le han acompañado: la jarra con agua y la copa de vino, para rebajar el uno con la otra. En este caso sí podría atenderse que su modelo es el del dibujo del *Codex Escorialensis* mencionado anteriormente, ya que la vestimenta coincide de forma bastante exacta (aunque los pliegues de la ropa son más airosos en la Templanza del Arco), así como también su postura. La única variación son los

---

<sup>730</sup> Hersey, op. cit., p. 52.

<sup>731</sup> Hersey, op. cit., p. 52. Respecto de este dibujo, dice Margarita Fernández que "...el modelo estaba en la colección de Próspero Caffarelli, que vivía en el Campo dei Fiori, junto al teatro de Pompeyo... la estatua debía estar ya mutilada, tal como aparece en el dibujo, careciendo de cabeza, brazo izquierdo y antebrazo derecho...", véase Fernández Gómez, M., *Codex Escorialensis 28-II-12, Libro de dibujos o antigüedades*, edición facsímil del ejemplar que se conserva en El Escorial, Editora Regional de Murcia, 2000, p. 106 del Libro de Estudio.

<sup>732</sup> Pane, R., op. cit., p. 187.

brazos que, obligadamente, sujetan la jarra y la copa de sus símbolos parlantes. En los párrafos a continuación motivaremos la ubicación, como segunda de las presentes, de esta Virtud.

La **Fortaleza** muestra también símbolos: la torre (que según Pane recuerda la de San Vicente<sup>733</sup>) y la columna, y es, para repetir la opinión de Hersey con relación a esta figura y a la de la Prudencia, “bastante menos agraciada”, este autor reitera su tamaño inferior a las dos anteriores, y el desastre que supone la cabeza, que seguramente pertenecía a otra escultura y ha sido reemplazada con posterioridad<sup>734</sup>. Es interesante, sin embargo, señalar que también esta figura podría haberse inspirado en el modelo del *Codex Escorialensis* mencionado, ya que la vestimenta (un jitón cubierto con un manto que cubre el espacio entre las caderas y las rodillas<sup>735</sup>) y la postura también lo recuerdan, con un nivel de calidad muy inferior.

En cuanto a la última de las Virtudes, la **Prudencia**, presenta dos símbolos parlantes: la serpiente (tradicional para esta Virtud desde tiempos muy antiguos<sup>736</sup>) y un libro abierto; los símbolos de esta imagen fueron, como se ha dicho, desde épocas muy anteriores, la serpiente y un rostro trífrente, queriendo indicar que el hombre prudente tiene que considerar el pasado, el presente y el futuro para llegar a una decisión adecuada<sup>737</sup>. Es interesante ver aquí como se ha sustituido este rostro trífrente por el Libro, el emblema, para el Magnánimo, del conocimiento y la sabiduría. Acudimos aquí, de nuevo, a Rodríguez de la Peña, donde se refiere al personaje de Alejandro, en el sentido de que su virtud principal fue la asociación que en su persona se dio entre la *caballería* y la *clerecía*... es decir, entre las virtudes cardinales de *Fortitudo* y *Sapientia* (aquí entendemos esta última como *Prudentia*), lo que, en términos

---

<sup>733</sup> Pane, R., op. cit., p. 186.

<sup>734</sup> Hersey, op. cit., p. 53.

<sup>735</sup> Similar al de la figura que lleva de la brida los caballos en la cabalgata triunfal, aunque solo en la forma, no en el nivel artístico, como apunta Rolfs, op. cit. pp. 134-7.

<sup>736</sup> Véase Mâle, E., op. cit., p. 150; así como Reau, L., *Iconografía del arte cristiano*, vol. 1, pp. 130 y 222, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000.

<sup>737</sup> Igualmente, este tipo de representación se utilizó para representar la Trinidad.

políticos, equivalía a hablar de una fusión de la *potestas* y la *auctoritas* en el gobernante<sup>738</sup>. Es muy posible que sea éste el motivo de la ubicación de ambas Virtudes juntas, en el extremo derecho, lo que dejaría el segundo lugar libre para la Templanza, sobre todo porque las dos primeras Virtudes tienen un tamaño similar, lo que las hace un poco menos descoordinadas, si es que las esculturas fueron ubicadas en sus lugares de forma aleatoria y trayéndolas de distintos sitios y en diferentes momentos, como hemos comentado.

En cualquier caso, es preciso, de nuevo, hacer alusión a otra representación alegórica de la Prudencia que aparece, también, en el pedestal derecho del Arco, en el lateral, entrando desde el exterior, en su parte inferior hay una escena con dos *amorini* que vuelan y mantienen en el aire un pesado festón. En la esquina izquierda, se pueden ver también dos serpientes (Véase nuestro epígrafe 6.2.1.6) entre los follajes de los festones. Lo más interesante de este panel, sin embargo, es el hecho de que, en la pieza que sujeta el festón (que normalmente aparece como un estuche metálico para sujetar las ramas de los distintos vegetales que lo componen), se halla una representación trifaz, constituida por los gordezuelos rostros de los *putti*, pero con la disposición que siempre ha mostrado uno de los símbolos parlantes de la Prudencia: los tres rostros que representan el pasado, el presente y el futuro o, para mejor ilustración, "...la recordación del pasado, la ordenación del presente y la contemplación del futuro..."<sup>739</sup>. En este, ya clásico, artículo sobre la virtud de la Prudencia, que incluye Panofsky, por tercera vez, en una de sus obras, y con el pretexto de analizar una pintura de Ticiano que había sido publicada poco antes de la realización del mismo junto con Fritz Saxl (1926), realizan ambos autores una amplia exposición sobre la aparición, en el arte medieval y renacentista, de esta imagen visual tripartita de la Prudencia, como virtud, donde se alude, igualmente, al *Romance de Alejandro*, así como a los manuscritos de Macrobio.

<sup>738</sup> Véase Rodríguez de la Peña, op. cit., p. 463 y Notas 17 y 18, donde alude a Ernst R. Curtius y Dominique Boutet.

<sup>739</sup> Cita del *Repertorium morale* de Petrus Berchorius, una de las enciclopedias más divulgadas a finales de la Edad Media, que hace Edwin Panofsky en su artículo "La 'Alegoría de la Prudencia' de Ticiano: Post scriptum", pp. 171-193, en *El significado en las artes visuales*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

¿Se trataría aquí, una vez más, de una resonancia de imágenes a la que hemos aludido reiteradamente con relación con otras iconografías que se repiten, clara o alegóricamente en el Arco? Creemos que sí, porque no hallamos una explicación coherente de esta imagen tan singular si no la aplicamos, una vez más, a esta clara intención de poner de relieve, por resonancia iconográfica, una y otra vez, los temas que más podían interesar al Rey (Ilust. Num. 65.4), y más en concreto, dejar perfectamente establecido que una de sus virtudes más características era la Prudencia, porque, como Hércules ante la encrucijada<sup>740</sup>, elegiría siempre el camino arduo y provechoso antes que el fácil pero insustancial. Y ello nos lleva de nuevo a la resonancia de temáticas, porque el de Hércules es un tema que se repite constantemente en el Arco, y, en concreto, esta representación que estamos analizando se encuentra enfrente del *putto* con las serpientes.

Dentro de este planteamiento, también debemos hacer alusión a uno de los dibujos de Pisanello, el que G.F. Hill denomina “Estudio para una medalla de Alfonso de Nápoles”, con el título “triumphator et pacificus”, en el que la bufa o guardabrazo (armadura protectora del hombro) es también un trífrente, idéntico al del ápice del festón que figura en el ingreso en el Arco que hemos estudiado en el párrafo anterior.

Para finalizar el presente epígrafe, deseamos dejar planteada una última cuestión sobre las Virtudes, y es la de la ***Magnanimitas***, por lo mucho que atañe a la figura del Rey, que quiso ser apodado el Magnánimo<sup>741</sup>. La *Magnanimitas* o magnificencia fueron consideradas, en relación con las otras importantes Virtudes, por un seguidor de Santo Tomás de Aquino, Thomas de Sutton, que planteó, en sus comentarios a su maestro (*Quodlibetales*), cómo

<sup>740</sup> Recordemos que el artículo de Panofsky y Saxl, que se había publicado en 1926 en el Burlington Magazine, apareció de nuevo en su obra *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Teubner Verlag, Berlin, 1930.

<sup>741</sup> Sobre esta cuestión, véanse también Kruft y Malmanger, op. cit. p. 241, Nota 6, donde, entre otras cuestiones, apuntan a la posibilidad de que la figura situada entre las dos columnas a la izquierda del arco superior pueda entenderse en este sentido.

determinadas potencias del espíritu, como el voluntarismo, intencionalidad, e individualismo pueden ir unidas a la ética medieval de las virtudes, en el entendimiento de que es la decisión interna de practicar la virtud, y, en este caso, la magnificencia, aunque se sea pobre, donando pequeñas sumas de dinero, u observando, y aprobando, la magnificencia de otros, o criticando a los ricos que se guardan el dinero para sí<sup>742</sup>. Hay que tener en cuenta también, y volvemos a las carrozas del desfile triunfal, que en la cabalgata catalana, de una sola carroza, aparecían cuatro virtudes, identificadas por Panormita como la Magnanimidad, la Constancia, la Clemencia y la Liberalidad: como ya hemos comentado, este erudito escribió siempre al dictado del Rey, lo que reforzaría el planteamiento, del que ya hemos hablado reiteradamente, de que éste quería presentar una imagen de bienhechor generoso, y no de vencedor por las armas, ante sus nuevos súbditos napolitanos. La Magnanimidad y la Liberalidad son conceptos muy similares, que se refuerzan mutuamente. No nos extenderemos en este campo puramente especulativo, pero sí queremos dejar apuntado que los cuatro nichos vacíos que se encuentran sobre los relieves internos de la entrada del Arco podrían haber sido previstos en este sentido.

#### 6.2.10.- Las figuras de los Ríos y las estatuas de la parte alta del Arco

##### 6.2.10.1.- Los Ríos del ático

En la parte más alta del Arco, e insertas en un formato al que Rolfs se refiere como "... forma adaptada de la tapa de los antiguos sarcófagos ... con dos volutas a los lados decoradas con mascarones"<sup>743</sup>, aparecen dos estatuas masculinas de divinidades fluviales (Ilust. Num. 67.6), iconográficamente muy similares a las que ya hemos descrito con amplitud en nuestro epígrafe 6.2.3.3C, por lo que restaría, en lo que a ambas esculturas se refiere, intentar

---

<sup>742</sup> Bejczy, I.P., op. cit., p. 280.

<sup>743</sup> Rolfs, W., op. cit., p. 141.



identificar, si es posible, de qué personificaciones fluviales se trata, además de analizar sus características concretas.

Se hallan en la postura reclinada típica de este tipo de deidades de la naturaleza, con el codo apoyado en un cesto lleno de fruta, el de la izquierda del espectador, aunque en el de la derecha, el codo se halla cubierto por el manto<sup>744</sup>. No parecen presentar símbolos parlantes a través de los cuales podamos hacernos idea de qué ríos son los representados, aunque, de acuerdo con la costumbre de los arcos de triunfo romanos, deberían estar relacionados con los cursos de agua del lugar, a los que se hacían ofrendas por ser los encargados de la feracidad del terreno, y la abundancia de sus productos<sup>745</sup>.

Respecto de su identificación, los diferentes autores que se han ocupado de este tema han expresado muy distintas opiniones, que van desde considerar que se trata de "...los dos ríos principales de la región", por parte de von Fabriczy, Bertaux y Rolfs<sup>746</sup>: el Sebeto<sup>747</sup> y el Volturno<sup>748</sup>, o bien, según Hersey,

---

<sup>744</sup> De las dos esculturas, la más deteriorada es la de la derecha del espectador; da la impresión de que pertenece a un bloque de material diferente. Su deterioro se debe, según Hersey, a que han sido golpeadas y reforzadas posteriormente con lañas de metal: Hersey, op. cit. p. 52.

<sup>745</sup> En este sentido, comentan Krufft y Malmanger, en el marco de su interpretación de que pertenezcan a un posible proyecto para un monumento tipo *Adventus* (véase nuestro epígrafe 3.3.3.2.B.3), que ambos personajes se pueden considerar "...los representantes de la tierra, que dan la bienvenida a los Señores recién llegados, y anticipan, con sus repletas Cornucopias, los esperados buenos resultados de sus reinados...", op. cit., p. 242; no obstante, añaden, (Nota 2, p. 242) también es posible que tales relieves no se refieran a Dioses-Río, porque falta el elemento agua en la representación (como, podríamos decir, los cántaros de los que fluye el agua, muy habituales en estas iconografías), y, sin embargo, su modelo puede haber sido tomado de la tradición de las antiguas divinidades fluviales. Desde nuestro punto de vista, también esta posibilidad es plausible, como veremos más adelante.

<sup>746</sup> Rolfs, W., op. cit., p. 141; Von Fabriczy, op. cit., p. 132; Bertaux, op. cit., pp. 50-51.

<sup>747</sup> Sebeto es (o quizá deberíamos decir era) un arroyo o torrente de la zona de Pizzofalcone, el primer asentamiento griego original de la zona. Nació (o sigue naciendo, porque en la actualidad, si existe, se halla soterrado) en las fuentes de la Bolla, en la falda del Vesubio, y fue mencionado, muy de pasada, por Virgilio (*Eneida*, Libro VII, 734); es más conocido por haber sido llamado su "pequeño río" por Sannazaro en su *Arcadia* (Prosa XII, 11, 16, 17 y 20), así como por Giovanni Pontano, que fue canciller y secretario del Magnánimo desde 1447, y es, entre los eruditos de la corte, quien verosíblemente pudo plantearle la posibilidad de hacer figurar a este río, como deidad fluvial, sobre el Arco. Hay que tener en cuenta que Pontano habla de la conversión del Sebeto en río en sus poemas, *Ad Musam, de conversione Sebethi in flumen*, y también en *Lepidinia*, donde canta los amores del Sebeto con la ninfa Parténope. Para finalizar las referencias sobre el mismo, aludimos al poeta Francisco de Aldana, nacido en

el Sebeto y Aqueloo, o los dos brazos del Sebeto: este autor se refiere a la *Arcadia* de Sannazaro<sup>749</sup>, donde, dice literalmente, "...el dios mira allá donde el río se abre en dos, un brazo se dirige hacia el campo abierto, y el otro se oculta bajo la ciudad..."<sup>750</sup>. Por su parte, Filangieri opina que pueden ser el Ebro y el Sebeto<sup>751</sup>. Finalmente, Roberto Pane se ocupa de los "genitales minuciosamente descubiertos" de la escultura a la derecha del espectador<sup>752</sup>, y se pregunta si se puede atribuir esta singularidad al autor de la misma, y no a la voluntad del regio comitente, ya que tiene una finalidad propiciatoria, contra el mal de ojo.

En cuanto al análisis concreto de sus características, como hemos dicho, pertenecen al grupo de esculturas que representan deidades acuáticas, aunque ninguno de los dos muestra la frondosa barba que se confunde con el agua fluyente de las representaciones de la Roma clásica, aunque sí tienen este aspecto los mascarones que los acompañan, que les sirven de antefijas según Hersey (Ilust. Num. 67.6). Ambos sostienen dos cuernos de la abundancia, también típicos de este tipo de divinidades, cuya parte externa está decorada con motivos vegetales: el de la izquierda, hiedra, y, el de la derecha, acanto (Ilust. Num. 68.6). Su atuendo consiste, siguiendo esta iconografía característica, en un manto echado sobre los hombros, que deja al descubierto el torso desnudo, y se prolonga sobre las piernas: en la figura de la izquierda, cubre la parte baja del cuerpo y los muslos, dejando al descubierto las piernas

---

Nápoles, ca. 1537 (y muy admirado por Cervantes), quien habla también del Sebeto en el poema que empieza: "Así las ninfas del Sebeto ameno, que envidia el Arno de su bien privado....".

<sup>748</sup> El Volturno nace en los Apeninos meridionales y desemboca en el Tirreno por Castel Volturno, a unos 50 kms. de Nápoles.

<sup>749</sup> Sannazaro, J., *Arcadia*, Prosa XII. Hay que hacer notar, sin embargo, que Alfonso el Magnánimo no pudo conocer la obra de Sannazaro, que nació en 1456, habiendo muerto el Rey dos años después.

<sup>750</sup> Hersey, op. cit., pp. 50 y 52, y Nota 19 pp. 96-97. También expresa este autor su opinión de que "el modelo de este tímpano podría haber sido el Arco de Fano (una ciudad donde, por cierto, se sabe que trabajó Vitruvio)...", aunque dicho arco, de acuerdo con el dibujo existente de Giuliano da Sangallo (Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424), muestra un tímpano triangular, tradicional, donde se hallan representados ambos Dioses-Río.

<sup>751</sup> Filangieri di Candida, R., op. cit., p. 112.

<sup>752</sup> Pane, R. op. cit., pp. 186-87.

desde las rodillas, en la figura de la derecha, el manto cubre completamente las piernas pero deja al descubierto los genitales, como ha apuntado Pane.

Ambos llevan una barba corta: más recortada y ensortijada la de la figura de la derecha, que también lleva una corona de hojas de hiedra, mientras que el dios-río de la izquierda no lleva en el cabello ningún tipo de adorno. La factura, como dice Rolfs, es basta y poco elaborada ("nos hallamos muy lejos, -dice- de la limpia maestría de la ejecución de los Grifos...")<sup>753</sup>. Los rostros no tienen expresión, habiéndose intentado dar un poco de animación a los ojos perforando las pupilas. La mano izquierda del personaje del mismo lado presenta un intento de caracterización, a base de gruesas venas sobre el dorso de la misma<sup>754</sup> (Ilust. Num. 64.6).

Desde el punto de vista de los modelos, respecto de la figura de la derecha, cualquiera de las representaciones de los dioses-río conocidas en el momento de su realización, hubiera podido servir en este sentido, excepto por la patente representación de sus genitales (ya hemos aludido a los dos ríos de la plaza del Campidoglio, o al denominado Marforio, en el patio de los actuales Museos Capitolinos, así como al folio 58r del Codex Escorialensis, entre otros muchos). Apuntar igualmente que está coronado de hiedra y que esta planta constituye uno de los símbolos de Dioniso, que aparece en muchas representaciones con el mismo adorno en la cabeza<sup>755</sup>.

El modelo de la escultura de la izquierda varía en relación con el anterior: ya que, como se ha dicho, muestra las piernas desde medio muslo hacia abajo, lo

---

<sup>753</sup> Rolfs, W., op. cit., p. 141.

<sup>754</sup> Sin embargo, Hersey opina que han sido bellamente labrados, incluso que muestran una delicadeza imponente, y que, tanto ellos como los mascarones que los acompañan a ambos lados, son de un mismo taller. Hersey, op. cit., p. 52.

<sup>755</sup> Téngase en cuenta que Dioniso representaba, en la Roma clásica, una serie de ideologías y planteamientos que habían ido amalgamándose a lo largo de su extensa historia desde sus orígenes griegos: significaba el poder reproductor y feraz de la naturaleza (de ahí los genitales patentemente puestos de relieve de nuestra figura) y se le consideraba el protector de la vegetación, pero también era el promotor de la civilización, el establecedor de leyes y el amante de la paz, todo lo cual bien podía querer significar un vínculo con Alfonso el Magnánimo, que deseaba presentarse a sus súbditos con las mismas características virtuosas.

que no concuerda con ninguna de las iconografías de deidades fluviales que se consideran tradicionales. Hemos hallado, sin embargo, una figura parecida en un sarcófago de Faetón, que se encuentra en la Ny Carlsberg Glyptotek (Copenhague), datada en el siglo II d.C. que procede de las excavaciones de Ostia. En éste, junto a la figura de Faetón, que cae en picado de cabeza, y a su derecha, está la personificación de una deidad oceánica o fluvial, con una postura e indumento muy parecidos a la que nos ocupa, que tiene junto a sí un ancla (clara alusión a su origen acuático).(Ilust. Num. 65.6)

Si existía algún otro sarcófago en el momento de la ejecución del Arco con una temática similar, o si el autor del mismo tenía en su cuaderno de modelos una imagen de este tipo, no podemos saberlo. Sí podemos, sin embargo, traer aquí esta iconografía que, si refiere al río junto al que cayó el cuerpo inerte de Faetón, puede tratarse de Eridanos, un mítico curso de agua que aparece en algunos de los relatos de Hesíodo, en la *Argonautica*, de Apolonio de Rodas (IV, 597), y también en la *Metamorfosis* de Ovidio (II, 324), aunque Estrabón (*Geografía*, I, 9) alude a él como un río que ya no existe, pero que habría podido estar cerca del Po.

Como acabamos de ver, si el representado a la derecha fuese Dioniso, entonces lógicamente el de la izquierda también debería ser uno de los dioses clásicos, aunque no tenemos indicación de quién, ya que no muestra ninguna simbología clara al respecto. Hay que tener en cuenta que el cuerno que sostiene está decorado con hiedra, lo que nos volvería a llevar a Dioniso, aunque, siguiendo esta línea argumental, la figura de la derecha sostiene una cornucopia decorada con acanto, y esta planta es el símbolo de Apolo<sup>756</sup>. ¿Serían entonces ambos dos de los dioses de mayor relieve del Olimpo clásico? ¿O podríamos considerar, quizá, a la figura de la izquierda, de nuevo como Hércules, lo que supondría una más entre las múltiples alusiones a este mortal convertido en inmortal por sus virtudes y hazañas heroicas?. Dejamos apuntada esta nueva

---

<sup>756</sup> Sauron, G., *Quis* ...1994, p. 516.

posible interpretación, aunque no nos es factible, sin la documentación adecuada, realizar afirmaciones categóricas.

En cuanto a los mascarones, que Filangieri considera como antefijas<sup>757</sup>, son del mismo tipo que el de la célebre Bocca della Verità de Santa María in Cosmedin, Roma, de donde es posible que deriven ambos, o de cualquier otra tapadera de brocal de pozo que pudiera haber existido en la región, independientemente de los mosaicos, pinturas, u otro tipo de obras de la zona, o del cuaderno de modelos del artista que los realizó<sup>758</sup>.

Para finalizar, decir que, desde nuestro punto de vista, ambas esculturas fueron realizadas por manos diferentes, ya que el estilo, e incluso el tamaño, es distinto, siendo la de la derecha un poco más pequeña que la de la izquierda, y habiendo sido realizadas, como creemos, a partir de dos bloques de piedra separados, lo que se nota perfectamente por el mayor deterioro sufrido por esta última, que nos indica que posiblemente se trataba de un material de menor calidad y dureza.

#### 6.2.10.2.- Las estatuas de la parte alta del Arco

La "Virtud Guerrera" (Ilust. Num. 69.6a) entre las dos columnas de la izquierda del segundo Arco. De acuerdo con Rolfs, su medida, sin pedestal (13 cm.), es de 2,42 m, lo que supone una altura total de 2,55 m.

La identificación de este personaje ha causado, desde los primeros momentos, una polémica no muy encendida entre los autores: von Fabriczy la identifica con Ferrante<sup>759</sup>, y Bertaux opina que se trata de la personificación de una "Virtud

---

<sup>757</sup> Filangieri di Candida, R., op. cit., p. 112, al igual que Hersey, op. Cit., p. 52.

<sup>758</sup> Si aceptásemos la interpretación de que se trata de Dioniso y Hércules, quizá podrían interpretarse ambas figuras como los ríos que más significativamente se pueden asignar a sus simbolismos: el río Alfeo, o el mar Tirreno, para Dioniso, y, de nuevo, Aqueloo, para Hércules.

<sup>759</sup> Von Fabriczy, op. cit., p. 9.

Guerrera<sup>760</sup>, opinión a la que se une Filangieri<sup>761</sup>, sin especificar nada más. Por su parte, Hersey dice claramente que a él "...le parece una fémína" y que puede tratarse de "una de las dos estatuas enviadas desde Roma en 1447, porque, en cualquier caso, no puede ser adjudicada su factura a ninguno de los escultores del Arco"<sup>762</sup>.

De todos los estudiosos que se han ocupado del tema, quienes más extensamente lo han hecho han sido Kruft y Malmanger<sup>763</sup>: en primer lugar, dicen, "... el lugar que ocupa es incomprensible e impropio, y no se corresponde con la arquitectura que le sirve de marco... algunos dibujos antiguos muestran una segunda figura, como pendant, en el lado contrario..."<sup>764</sup>. Se refieren también a las opiniones contradictorias de los autores sobre si se trata de una figura femenina, o no, dependiendo de que se considere, o no, su busto, aunque se inclinan por la opinión de Bertaux, aludiendo a las diferentes representaciones femeninas de Virtudes (en general) o de la Fortaleza (en particular) que aparecen con armadura, y, como ejemplo, se refieren a la Minerva del Mantegna del Louvre, que expulsa los Vicios del Jardín de las Virtudes.

La amplia exposición que realizan va encaminada a sostener con contundencia su opinión de que se había planeado, para el gran nicho del arco superior, un grupo ecuestre del tipo del *Adventus*<sup>765</sup>, y esta figura formaría parte del mismo, con la función del *vexillifer*, por lo que, naturalmente, debía llevar armadura.

Rolfs, con su minuciosidad de siempre, se ocupa de esta figura describiéndola ampliamente<sup>766</sup>. En cuanto a su interpretación, y refiriéndose a los autores aludidos, dice: "...tenemos ya una virtud guerrera, a Bellona ... e incluso al príncipe

---

<sup>760</sup> Bertaux, E., op. cit. p. 51.

<sup>761</sup> Filangieri

<sup>762</sup> Hersey, op. cit., p. 52 y Nota 21, p. 97.

<sup>763</sup> Kruft y Malmanger, op. cit. pp. 239-42

<sup>764</sup> Kruft y Malmanger, op. cit. p. 239.

<sup>765</sup> Véase nuestro epígrafe 3.3.3.2.B.3

<sup>766</sup> Rolfs, W., op. cit. pp. 130-132. Este autor describe, cabeza, ojos, peinado, diadema, armadura, posición de las manos y los brazos, la cota de malla, la caída del manto, recogido con la mano izquierda, dejando ver parte de la pierna, etc., etc....

heredero Ferrante. A mí, sin embargo, me parece una Fortaleza...”, aunque, comenta más adelante, “todas las demás Virtudes se encuentran en nichos”, y, por otra parte, ya existe una Fortaleza en el nicho izquierdo de segmento de las Virtudes, y ello significa que, al menos, “una de ambas, no tiene cabida aquí”.

Aunque no creemos necesaria una descripción tan minuciosa como la de Rolfs, sí nos parece oportuno poner de relieve que, al faltarle una parte del antebrazo y la mano derechos, no nos es posible saber si mostraba algún tipo de símbolo que pudiera aclarar su identidad (Rolfs considera que podría llevar una espada o un cetro).

En cuanto a la opinión de los estudiosos que creen que se trata de una figura femenina, basándose en la existencia innegable de un busto que no coincidiría con un torso masculino, es preciso hacer algunas observaciones:

- No hay que olvidar que muchas de las figuras alegóricas que fueron representadas durante la Edad Media recibían tradicionalmente una forma femenina, por lo que aquí se pudo seguir una costumbre establecida y acreditada.
- Sin embargo, la indumentaria que presenta es la de los máximos dirigentes de los ejércitos romanos: además de la diadema, es interesante poner el acento en la parte alta del calzado que lleva (adornada con una cabeza de león, típica de los emperadores o de los altos dignatarios; hay que añadir asimismo que el fragmento del San Jorge que resta de las tres figuras del ápice, también lleva unas botas con adornos similares): por lo que también podríamos adjudicarle una filiación masculina. Hemos incluido, igualmente, en la ilustración 69a.6, una figura de San Miguel Arcangel de Carlo Crivelli, que data de 1476, en

la actualidad en la National Gallery de Londres, donde se puede ver el mismo tipo de adornos en las rodilleras<sup>767</sup>.

Tenemos, por tanto, argumentos a favor y en contra del sexo femenino de la figura representada. Creemos que sería mejor dejarlos expuestos sin decidir a favor de uno o de otro.

En cuanto al modelo utilizado, tendremos que dirigirnos a la eboraria de principios del siglo V d.C., para encontrar, tanto en lo referente a la diadema, como a las botas de vueltas adornadas, alguna figura similar: la del Díptico de Probo (406 d.C.), que, igualmente, muestra una ejecución de los ojos que se ha copiado también en esta Virtud Guerrera del Arco.

Los tres santos del ápice. En la parte más alta y sobre un elaboradísimo pedestal, se ha ubicado a San Miguel Arcángel (Ilust. Num. 69b.6), que pisotea una horrible figurilla del diablo. A su derecha y a su izquierda, se encontraban, antes de que los retiraran por estar muy deteriorados, una figura de San Antonio Abad y otra de San Jorge<sup>768</sup>.

En la obra de Giménez Soler *Itinerario del Rey don Alfonso V de Aragón y I de Nápoles*, en una entrada de 23 de agosto de 1452, se habla de una capilla que ha mandado construir en Poblet, "dedicada a la Virgen María y a los bienaventurados San Miguel y San Jorge, nuestros protectores..."<sup>769</sup>. Este asiento responde, parcialmente, a la pregunta de Kruft y Malmanger "...por qué han sido elegidos estos tres santos"<sup>770</sup>. Ambos autores especulan igualmente sobre el significado apotropaico de los tres, y añaden que los nobles aragoneses, e

---

<sup>767</sup> Véase igualmente la Ilustración num. 15.3, donde aparece una imagen de Escipión, de la misma época, con una armadura similar.

<sup>768</sup> Bertaux, E., op. cit., p. 50. Rolfs, W. op. cit., p.p. 141-42, aunque éste duda sobre si se trata de San Jorge o de San Sebastián, por lo muy destruida que se halla la escultura. Recuerda, sin embargo, que una de las torres del Castelnuovo se denominó Torre de San Jorge.

<sup>769</sup> Giménez Soler, A., *Itinerario del Rey don Alfonso V de Aragón y I de Nápoles*, p. 276, Imprenta Mariano Escar, Zaragoza, 1909.

<sup>770</sup> Kruft y Malmanger, op. cit., p. 248.



incluso el Rey, eran muy devotos a San Jorge y San Miguel por ser sus protectores. Mencionan también la creación de la Orden de San Jorge por Pedro II de Aragón, en 1201, renovada por Jaime II en 1319, así como la procesión, que continuaba en tiempos del Magnánimo, el 12 de abril de cada año, y cómo se siguió realizando como acción de gracias por el nacimiento de Alfonso. También hay que señalar que, en el Testamento del Rey, se disponía que se fundaran dos capillas: una en la boca del pozo por donde entraron sus soldados en Nápoles, bajo la advocación de San Jorge, y otra en la casa donde estaba el pozo, bajo la advocación de San Miguel Arcángel<sup>771</sup>.

Sin embargo, y pese a la clara devoción tradicional de los reyes aragoneses a San Jorge, la figura que domina el Arco es la de San Miguel, el comandante de la milicia celestial, pisoteando al demonio. Como dice Philippe Faure, “..la Alta Edad Media estuvo fuertemente marcada por la devoción a los arcángeles en general y a San Miguel en particular... El arcángel era especialmente valorado por su poder divino, su papel como guardián del pueblo cristiano y como combatiente contra el demonio...”<sup>772</sup>. Pero no limitándonos a la Alta Edad Media, sino más bien desde el siglo XIII en adelante, se produce un segundo auge del culto a San Miguel motivado por la Guerra de los Cien Años que se extiende por gran parte de Europa, culto que continúa hasta bien avanzado el siglo XV. Entendemos que el Magnánimo seguía las tradiciones religiosas no solo de su época, sino también de su casta, ya que la realeza y la nobleza, por su connotación guerrera, debían ser más devotas a este tipo de manifestaciones religiosas, sobre todo porque el primer rasgo que caracteriza a San Miguel es su función de defensor, y vencedor, de los demonios.

Es interesante, siguiendo con la argumentación de Faure, constatar la proliferación de ángeles de la guarda en las ciudades del reino de Aragón desde el primer tercio del siglo XV, con un aspecto defensivo que recuerda, también, a los rasgos definitorios de San Miguel: “...en la Península Ibérica, el fin del periodo

---

<sup>771</sup> Kruft y Malmanger, op. cit., p. 249; Ametller y Viñas, J., op. cit., T. II, p. 850, y T III, p. 52.

<sup>772</sup> Faure, P., op. cit., p. 31.

medieval coincide con la generalización del culto a los ángeles custodios de las ciudades....<sup>773</sup>.

Esta devoción de Alfonso fue continuada por su hijo Ferrante, que insertó la imagen de San Miguel en las monedas que acuñó, al margen de haber fundado su propia Orden precisamente en el día dedicado al Arcángel<sup>774</sup>.

En cuanto a la imagen de San Antonio Abad (Ilust. Num. 69b.6), ha recibido atención de muy pocos de los autores que estamos comentando, entre ellos, Rolfs, que simplemente los identifica, sin plantearse ninguna cuestión adicional, y Bertaux, que considera que "San Antonio Abad alude claramente a la iglesia junto a la cual se formó el cortejo triunfal de Alfonso para entrar en Nápoles"<sup>775</sup>, aunque Krufft y Malmanger dudan de esta interpretación<sup>776</sup>.

Desde el punto de vista iconográfico, solo podemos añadir que ambas figuras (San Miguel y San Antonio, porque no nos atrevemos a analizar la de San Jorge/San Sebastián, debido a su gran deterioro, aunque ya hemos comentado lo procedente en relación con sus botas de vueltas decoradas) corresponden con las imágenes tradicionales medievales de ambos santos y su estilo es más gótico que renacentista. Prácticamente todos los estudiosos que venimos mencionando atribuyen su autoría a Pere Johan o su escuela<sup>777</sup>, aunque Hersey dice que San Antonio refleja el estilo de los embajadores de Túnez de la cabalgata triunfal<sup>778</sup>.

A San Miguel le falta la lanza o la espada con la que va a descargar el golpe sobre el diablo, y su atuendo es el de los santos militares medievales, aunque también podríamos adscribir la armadura (de parada) a la época en la que fue

---

<sup>773</sup> Faure, P., op. cit., p. 36.

<sup>774</sup> Nos ocuparemos de este tema en la Segunda Parte del presente trabajo.

<sup>775</sup> Bertaux, E., op. cit. p. 50.

<sup>776</sup> Krufft y Malmanger, op. cit., p. 250.

<sup>777</sup> Krufft y Malmanger opinan que posiblemente también tomó parte en los trabajos de la Sala de los Barones, op. cit., p. 281.

<sup>778</sup> Hersey, op. cit. p. 53.

realizada. Pane habla de sus delgadísimas piernas<sup>779</sup>, aunque hay que pensar que su autor no calculaba que la figura pudiera verse a la misma altura, y directamente por el espectador, sino desde casi 20 metros más abajo. A este respecto, parece interesante ocuparse, igualmente, del elaboradísimo pedestal sobre el que se halla el Arcángel (que consiste en una gran mata de acantos, adornada por las mismas volutas acanaladas que aparecen en varias partes del Arco, y que, mirando desde abajo, impediría completamente la visión de prácticamente la mitad inferior del cuerpo del mismo). Hemos incluido aquí también el San Miguel Arcangel de Carlo Crivelli, que, aunque realizado algunos años (no demasiados) después del del Castelnuevo, muestra evidentes afinidades con éste: incluso la decoración de la armadura que le cubre el torso es muy similar en ambas representaciones, lo que habla de una lógica cercanía de los artistas que trabajaban en Italia a partir de la segunda mitad del siglo XV.

---

<sup>779</sup> Pane, R. op. cit., p. 189.

## 7.- CONCLUSIONES DE LA PRIMERA PARTE

"...Nápoles fue un importante centro artístico, pese a que la literatura de la historia del arte no le ha tratado bien. .. la visión convencional sobre Nápoles plantea que no produjo muchos artistas famosos o estilos artísticos innovadores que hayan influenciado el arte de otros centros de gran entidad. Otro factor es que muchos historiadores del arte siguieron el modelo historiográfico de Giorgio Vasari.... que se concentra en los artistas florentinos... siendo el resultado que Nápoles ha quedado eclipsado por otros centros italianos...También ha pagado tributo a la destrucción física. La pérdida sustancial de documentos de muchos archivos napolitanos, así como los daños sufridos por el patrimonio artístico de la zona, debido a la guerra de 1939-45... Pero, incluso antes de la contienda, el trabajo de los modernos historiadores reflejaba la actitud de la Italia del Norte hacia la del Sur, aplicando al pasado la visión de Nápoles desde el punto de vista del siglo XX: subdesarrollado y culturalmente deficiente..."<sup>780</sup>

"Los estudios sobre el siglo XV napolitano están lejos de ser numerosos... Heydenreich, por ejemplo, dedica a Nápoles tres páginas de su texto... las actitudes de los historiadores de los siglos XIX y XX fueron cruciales, no solo para crear la imagen homogénea de una Italia del sur retrasada, que se quedó atrás en relación con el resto de Italia y Europa, sino también para interpretar la historia anterior de la región a la luz de esta imagen..."<sup>781</sup>

La reconstrucción del Castelnuovo napolitano se inició a mediados del cuarto decenio de 1400, y el Arco-Portada que iba a recubrir el paramento donde se abrió el nuevo ingreso a la fortaleza, se comenzó a partir de mayo de 1452, como hemos visto; nos interesa resaltar estas fechas para, desde el principio, poner de relieve que se trata de una obra muy temprana (desde el punto de vista de la historiografía renacentista), y, por ende, la cualidad de novedades de muchas de las iconografías que aparecen en el arco.

---

<sup>780</sup> Warr, C. y Elliot, J., "Introduction: reassessing Naples, 1266-1713", *Art and Architecture in Naples, 1266-1713*, op. cit., pp. 1-15.

<sup>781</sup> De Divitiis, B., "Building in local all'antica style: the palace of Diomedea Carafa in Naples", *Art and Architecture in Naples, 1266-1713*, op. cit., pp. 83-100.

Hemos querido iniciar las presentes Conclusiones precisamente con las opiniones que aparecen en dos de los artículos forman parte de uno de los libros más recientemente publicados sobre el Nápoles medieval, renacentista y barroco, porque en tales artículos (de los que hemos traído aquí las dos opiniones más representativas entre las que aparecen a lo largo del volumen, aunque no las únicas en este sentido) se expresa claramente la idea de la posición subalterna en que la historiografía del arte ha mantenido tradicionalmente al Reino de Nápoles; y no solo al Reino de Nápoles, sino también a la fortaleza de Castelnuovo, en general, y a su Arco de ingreso, en particular<sup>782</sup>.

Resulta interesante, igualmente, en la misma línea de razonamiento, constatar el poco prestigio que, en general, se adscribe a Alfonso V, un castellano de nacimiento, adornado por una serie de cualidades, tanto innatas como adquiridas, que le hubieran podido convertir en una de las grandes personalidades dentro de la historia del arte, sobre todo, en el marco del extraordinario Renacimiento Italiano: lleno de talento y energía, de cultura que fue incrementando a lo largo de su vida, que fue capaz de cambiar su visión del mundo inicial (procedente de la Edad Media) y adaptarse a, e incluso abrazar con entusiasmo, los nuevos tiempos e ideas que se estaban desarrollando en Italia. Eileen R. Driscoll: "...Alfonso emerge como un patrón muy poco usual, incluso para el Renacimiento. No solamente se empeñó en promocionar a artistas y eruditos, con dinero y con honores, sino que, aparentemente, fue él mismo el que adelantó y mostró, con frecuencia, las ideas y los ejemplos. Parece que no solamente imprimió el carácter de clásico a su arco, sino que también ejerció, de forma considerable, el derecho de elegir personalmente entre los modelos antiguos que habían de seguirse para aquél. Además, parece que decidió que el arco habría de ser una de las primeras

---

<sup>782</sup> Resulta interesante comprobar cómo, en este mismo volumen que comentamos (la obra de Warr y Elliott), las únicas menciones que se hacen al Arco son: una de pasada, en la pag. 17, y otra, de media página, en la 67, en el entendimiento de que el libro tiene 182 páginas. No nos resulta extraña tal ausencia porque, en una obra tan conocida y apreciada como la *Historia del Arte Italiano* de André Chastel, y en el capítulo dedicado al Quattrocento, que tiene 109 páginas, el Castelnuovo solo ha merecido 14 líneas en total. Véase Chastel, A., *Storia dell'arte italiana*, T. I, GLF Editori Laterza, 8ª edición, Roma-Bari, 2004.

construcciones modulares del Renacimiento. Es una pena que dedicase tan poco tiempo al desarrollo de las artes y las letras de su reinado; si no hubiera dispersado sus energías, talento y dinero en tantas aventuras militares infructuosas, la historia de la contribución de Nápoles al florecimiento del Renacimiento podría muy bien haber sido diferente, mucho más significativa...<sup>783</sup>.

Dudamos mucho de esta última afirmación de la Sra. Driscoll, ya que las ideas preconcebidas (todas de los siglos XIX y XX) y los prejuicios parecen ser el origen y motivo de que el Reino de Nápoles de la segunda mitad del siglo XV no haya sido tenido en cuenta en su papel de importante motor (al menos, uno de los importantes) del desarrollo del Renacimiento en Italia, y, por ende, en España.

Hemos querido iniciar el presente epígrafe con esta reivindicación de Alfonso el Magnánimo, porque, a nuestro modo de ver y después de estudiar, lo más pormenorizadamente que hemos sido capaces, la estructura e iconografía del arco del Castelnuovo, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

Primera: Creemos necesario poner de relieve, una vez más y como primera conclusión, la amplia cultura, tanto de textos medievales como clásicos, de Alfonso el Magnánimo. Los (pocos) autores que han estudiado a fondo su vida, su entorno, o sus libros (Ryder, Bentley, Kruft y Malmanger, y todos aquellos que se han dedicado a analizar la Biblioteca Real de Nápoles<sup>784</sup>) han comentado sobre esta cualidad del Magnánimo, que le llevaba a tener libros incluso debajo de la cama, por si se despertaba y se ponía a leer<sup>785</sup>. Precisamente de esta sólida base es de donde surgió la posibilidad, de la que

---

<sup>783</sup> Driscoll, E.R., op. cit., p. 96. Deseamos también dejar establecido, ahora que hemos finalizado el estudio de los formatos decorativos del Arco, que no creemos adecuada la intencionalidad, que ella afirma (pag. 93 de su trabajo), de que el mismo sea globalmente un *memento mori*, ya que no hemos podido encontrar, en ninguna de las otras representaciones que en él se encuentran, una correspondencia con esta temática.

<sup>784</sup> Véanse nuestras Notas 74, 75, 76, 77, 114, 135, 140, 141.

<sup>785</sup> Beccadelli, A., *Il Panormita, Dichos y hechos del rey don Alonso*, versión castellana de Juan de Molina (1527), ed. de Olga Muñoz, p. 27, Revista Lemir, nº 4, 2000, <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Dichos> pp. 16, 27, 43, 51, 69, 71-2.

habla Driscoll, de "...elegir personalmente entre los modelos antiguos que habían de seguirse para..." la construcción del Arco, y, posiblemente también, para la propia reconstrucción de la fortaleza del Castelnuovo<sup>786</sup>.

No queremos terminar esta caracterización cultural del Magnánimo sin aludir a las muestras de la amplia cultura libraria que se fue incrementando a lo largo de toda su vida, pero que ya aparece en épocas muy tempranas: es la elección de los emblemas que dejó, orgullosamente plasmados, en el Arco. Los de la Orden de la Jarra y el Grifo, de su padre, un aguerrido combatiente que, sin embargo, ganó un reino por medios pacíficos, y los cuatro que él mismo eligió para que le representaran: el Libro, inicial y primordial, el Sitial Peligroso, recuerdo de sus lecturas artúricas, y la Espiga de Mijo y el Nudo, recuerdo de sus lecturas juveniles, pero también del héroe real al que quería parangonarse, junto con su padre: Alejandro el Magno. Creemos haber podido dejar establecida, sin lugar a dudas, la proveniencia de sus emblemas.

Segunda: Respecto de la concepción, diseño y ejecución del arco, y no habiéndole sido posible contratar a una de las grandes luminarias de la escultura de su tiempo, Donatello, tuvo que conformarse con reunir un equipo de artistas solventes, que posiblemente le fueron recomendados, además de por el grupo de eruditos de cámara, por algunos de los personajes importantes con los que se trataba: podemos mencionar, entre muchos otros, al futuro Pío II (el prestigioso Eneas Silvio Piccolomini, que se hizo famoso por su erudición y gran categoría intelectual en el Concilio de Basilea), a Ciriaco de Ancona, o al Cardenal Trevisan<sup>787</sup>, a Filippo Maria Visconti (que murió en 1447, pero de quien, seguramente, asimiló una parte de su cultura clásica) o a Borso d'Este, además del Papa reinante<sup>788</sup> en aquellos momentos. No hemos de olvidar, igualmente, los posibles consejos e indicaciones de Pisanello quien,

<sup>786</sup> Véase nuestro epígrafe 3.2.

<sup>787</sup> A quien Hersey atribuye la contratación de parte del equipo: Paolo Romano e Isaia da Pisa. Véase Hersey, op. cit., p. 25, Notas 8, p. 90, y 15 pp. 90-91.

<sup>788</sup> Nicolás V, quien, según Kruft y Malmanger, se estaba ocupando, en fechas simultáneas, de la preparación de una entrada consistente en una puerta triunfal entre dos torres para el Vaticano. Kruft y Malmanger, op. cit., p. 220 y Nota 6 de la misma página.

posiblemente, pasó junto al Rey los últimos años de su vida<sup>789</sup>, y que, además de realizar por encargo suyo una amplia variedad de diseños, es seguro que tuvo que actuar también como asesor aúlico para todos los temas artísticos.

Fue el Magnánimo quien diseñó el arco (como hemos podido inferir de los muchos autores que hemos citado al respecto), y, es preciso deducir, por tanto, que fue él mismo quien contrató, coordinó y organizó el trabajo del equipo de escultores a sus órdenes. Por ello, y aunque se noten diferencias de factura, e incluso de calidad, en las esculturas del arco, éstas forman un conjunto armonioso, que las fusiona sin estridencias<sup>790</sup>.

Tercera.- Las conclusiones más importantes del presente epígrafe se refieren a las novedades que supuso Arco, tanto en lo referente a la arquitectura conmemorativa de la época, como a la escultura y la decoración a utilizar para y sobre la misma<sup>791</sup>.

- La primera cuestión a resaltar es el carácter pionero y prototípico del arco, tanto por su inusual formato (consistente en dos arcos de triunfo ubicados entre módulos de diferente significación y estructura), como por la, también inusual, iconografía decorativa, que los artistas iban creando mientras trabajaban: no olvidemos que estamos en los momentos iniciales del uso de los modelos *all'antica*, que fueron después utilizados (masivamente en algunos casos, como, por ejemplo,

---

<sup>789</sup> Pisanello fue admitido como perteneciente oficialmente al servicio del Rey, con todos los privilegios debidos a esta posición, y sería pagado con cargo al presupuesto de su casa, según un documento de 14 de febrero de 1449. Hill, G.F., op. cit., pp. 195-96.

<sup>790</sup> Citamos a Valentiner, en la misma línea: "los distintos grupos de escultores empleados en su decoración nos suministran interesantes ejemplos de las tendencias de las distintas escuelas de escultura de la Italia de esta época... Lombarda, Florentina y Romana, y podemos ver cómo, pese a la individualidad de sus talentos, el grupo completo de artistas se organizó para subordinar su trabajo, de forma casi medieval, al plan general, en una gran colaboración que no tiene paralelo entre las producciones artísticas de la Italia de aquellos tiempos...". Valentiner, W.R., op. cit., p. 505.

<sup>791</sup> Recordemos que Hersey afirma que el papel de los escultores estaba encaminado a producir ornamento *a l'antica* (Hersey, G.L. op. cit., p. 35).



los querubines o angelitos representados por cabecitas aladas) por los artistas.

Es cierto que la propia estructura del paramento que se pretendía recubrir demandaba el formato modular a que alude Driscoll, pero ello no impide reconocer la excelente solución que se puso en práctica en este caso, de ir montando módulos superpuestos, con diferentes temáticas (posiblemente para paliar la imposibilidad de trabajar sobre la parte trasera del arco, como sí era posible en los arcos de triunfo tradicionales, añadiendo temas que se podían considerar necesarios, como los dioses-río). Solución absolutamente novedosa, aunque no se la volvió a utilizar posteriormente, seguramente porque nadie se planteó, después, una obra de tan gran tamaño, con un formato similar.

Respecto de la decoración, resaltar que es la primera vez, en el mundo renacentista, que se elabora un programa completo de las dimensiones del que nos estamos ocupando, habiéndose limitado los comitentes y artistas anteriores<sup>792</sup> a obras de mucha menor entidad: monumentos funerarios, en su mayoría, o decoración de las capillas o de las portadas de algunas iglesias. No podemos comparar con el arco del Castelnuovo el Or San Michele, de Florencia, ya que, aunque en la decoración de su fachada también fueron empleados muchos artistas diferentes para las figuras de los distintos nichos, en el caso florentino, los comitentes también eran distintos: las cofradías de los oficios de la ciudad. Y esta disparidad es claramente perceptible, pese a que se trata siempre de la representación de los santos protectores de cada una de las cofradías.

---

<sup>792</sup> Entendiendo siempre el mundo renacentista que surge en el Quattrocento italiano, ya que solo se pueden parangonar en amplitud las fachadas de las catedrales góticas, e incluso las últimas románicas de transición (por poner un ejemplo, recordemos el Pórtico de la Gloria del Maestro Mateo, o la fachada de St. Trophime de Arlés).

Es precisamente en este campo de la decoración en el que se produce la mayoría de las novedades iconográficas que aparecen en el arco (independientemente de lo novedoso de su estructura):

- En primer lugar, y dominando todo el concepto, la utilización exclusiva de modelos *all'antica*: no existe en el arco prácticamente ninguna figura que tenga conexión con el modelo imperante y exitoso del gótico internacional contemporáneo (si exceptuamos, quizá, al San Miguel Arcángel que corona el ápice). Y lo mismo podemos decir de la ornamentación vegetal o abstracta, tanto en grande como en pequeño formato: desde las grandes palmetas que aparecen en los pedestales a la entrada, como las variadas cenefas que decoran o enmarcan los frisos, bordes, separaciones y cornisas en todas las partes del arco. Todo ello forma un amplio catálogo de este tipo de ornamentos sacados directamente de los monumentos romanos visibles en el momento de su erección.
- También es novedad la división horizontal en dos partes de cada uno de los paramentos sobre los que se esculpieron los relieves internos, a imitación de los arcos triunfales romanos. Hubiera sido suficiente que tales relieves se ejecutaran en un tamaño un poco mayor para que se hubieran seguido, con más fidelidad, aquellos modelos. La inserción, sobre los relieves, de los edículos destinados a contener (supuestamente) cuatro figuras de las virtudes es otra de las novedades que resaltamos.
- Llamativa y novedosa a la vez es la plasmación de los dos grandes grifos heráldicos o apotropaicos (o ambas cosas a la vez) en las albanegas del arco inferior, que, siguiendo todos los modelos existentes, hubieran debido ser las Victorias que adornan las del superior. Como hemos dicho

en el lugar oportuno, ello demuestra la importancia que Alfonso adscribía a todo lo que tuviera relación con su padre, y, por ende, con su linaje<sup>793</sup>. Esta importancia del linaje se muestra también en el uso reiterado de la figura de Hércules, representado real o alegóricamente en el arco, al que creemos que el Magnánimo tenía por antepasado suyo, o, al menos, así quería darlo a entender, lo que le permitía, igualmente, extender esta consideración a su línea dinástica y a su hijo bastardo, basándose, precisamente, en la similitud con sus circunstancias que quiso adscribir a la leyenda de Télefo.

- Dentro de las figuras de origen mitológico marino, hemos hallado también dos creaciones iconográficas que no aparecen en ninguno de los modelos de sarcófagos clásicos de los que se han tomado las mismas: el *putto*-tritón-arquero cabalgado por una nereida (Ilustr. Num. 32.6 bis), y el amorcillo que parece querer alimentar a un delfín (Ilust. num. 39.6). Como se ha dicho en los epígrafes correspondientes, no hemos podido encontrar antecedente alguno en el que pueda haberse basado el artista o artistas que realizaron ambas figuras, por lo que se lo adscribimos como iconografías de nueva creación.
- Consideramos también una creación iconográfica no vista con anterioridad el mascarón (Ilust. Num. 41.6 a bis y 41.6 c)) inserto en el óvalo que forman dos cornucopias cruzadas (las cornucopias cruzadas por sus puntas fueron un motivo muy utilizado tanto en la Roma clásica como en la paleocristiana). Ahora bien, en el formato en que aparece, no lo hemos podido hallar en ninguna de las representaciones de este tipo que hemos estudiado provenientes del mundo clásico.
- Igualmente creemos que también es una ingeniosa novedad iconográfica el convertir el perfil del modillón-tipo que sostiene las cornisas en los monumentos de la Roma clásica, desarrollado por los arquitectos

---

<sup>793</sup> Nos remitimos a nuestros epígrafes 1.3, 1.4 y 1.5.

romanos desde modelos griegos, en una doble voluta, como la denomina Pane, desgajada de este elemento, decorada con acanaladuras, que aparece en varios lugares del arco: no solamente enmarcando los escudos del rey en el friso de la cabalgata triunfal (nuestro epígrafe 6.2.6.3.B), sino también, por ejemplo, adornando el pedestal sobre el que se ha situado a San Miguel Arcangel, en el ápice del arco. Elemento decorativo que aparecerá luego, profusamente, en muchas de las obras Mendoza.

- Novedad también es la utilización de decoración vegetal *a candelieri*, en las lesenas sobre los estribos de ambos arcos (superior e inferior: Ilust. num. 6.6), aunque, en este caso, no podemos adscribir su creación al artista o artistas que participaron en el Castelnuovo, porque es claro que ha sido copiada del Ara Pacis, o de otro monumento similar de la Roma clásica. Sí podemos afirmar, sin embargo, que ésta es una de las primeras ocasiones, en el Renacimiento, en que se utiliza tal decoración sobre lesenas, o bien sobre pilastras figuradas<sup>794</sup>. Se resalta que, hasta bien sobrepasada la década de los 50, las lesenas y pilastras adosadas se decoraban solamente con acanaladuras.
- Una de las novedades iconográficas de mayor importancia en la decoración escultórica del Castelnuovo son los grutescos: como hemos visto en el epígrafe correspondiente (6.2.1.6), los seres vegetalizados de Mantegna (1448-54), y Filarete (1435-45), así como los que aparecen en el Arco del Castelnuovo (1452-58: Ilust. num. 18.6) son muy anteriores en el tiempo al momento en que, tradicionalmente, se viene estableciendo para la aparición de los grutescos por todos los autores que, desde Schmarsow en adelante, han sido datados a partir de 1480.

---

<sup>794</sup> Como en San Domenico de Urbino, cuya portada (añadida en 1449-51 por Maso de Bartolomeo) fue terminada en 1454 por Michele da Giovanni da Fiesole (Luca della Robbia es autor del grupo de la luneta, 1451).

- Considerando el arco en general, podemos ver que en ningún otro monumento tan temprano como el Castelnuovo se ha utilizado a los *putti* con tanta profusión: los hemos visto reaparecer esporádicamente desde principios del Quattrocento (nuestro epígrafe 6.2.2.3), y, posteriormente, con mayor regularidad, de la mano de Donatello. Aquellos *putti* iniciales, e incluso los de las obras de Donatello, aparecían en parejas, o, como mucho, en cuartetos (como los de la cornisa de la Anunciación Cavalcanti, Santa Croce, Florencia, ca. 1440). Nunca, sin embargo, se les había visto en otro lugar distinto de un monumento funerario, y no con la abundancia con que aparecen en el Arco del Castelnuovo, donde se reproduce, de forma casi idéntica, los *putti* que sujetan guirnaldas, o que vuelan en torno a un clípeo, prácticamente en una gran cantidad de las superficies utilizables, exceptuando el módulo dedicado al desfile triunfal, y aun así, encontramos una pareja de *putti* voladores en las enjutas del tímpano, en el friso, junto al baldaquino del carro del Rey.
- Para finalizar este listado de novedades, hemos de aludir, igualmente, a una característica que nos ha llamado la atención y que, por su reiteración, no creemos que sea una casualidad: nos referimos a la que hemos denominado resonancia temática, o iconográfica; es decir, la repetición, con una pequeña modificación, de un tema que aparece y reaparece, dos o más veces, en la extensa superficie del arco. Dentro de esta cuestión, podemos enumerar los siguientes casos:
  - El baile de los *putti* del resalte derecho del arquitrabe del arco inferior, que parece querer duplicar al de los niños músicos de la cabalgata triunfal, en el módulo inmediatamente superior, y al de los críos juguetones en la banda que enmarca el relieve interior izquierdo, entre los que aparecen los emblemas del Magnánimo,

- El despliegue de grifos, en dos tamaños: los inmensamente grandes de las enjutas del arco inferior, que resuena en el friso de grifos afrontados del arco superior,
- Las cornucopias, entre las garras de los grandes grifos, también en manos de los dioses-río del ático, y enmarcando al mascarón del pedestal bajo el estribo izquierdo del arco inferior,
- Los mascarones de los pedestales que sustentan los estribos del arco inferior, que parecen replicar a los que sirven de antefijas a los dos dioses-río del ático,
- Las Virtudes, que, si se hubiese terminado la obra en su totalidad, se replicarían entre sí, desde el módulo anterior al ático, con las insertas en los nichos sobre los relieves interiores, y, posiblemente, también con los bustos femeninos de los tímpanos en el friso que enmarca la cabalgata triunfal,
- La reiteración de las figuras, reales o alegóricas, de Hércules, en varios y diferentes puntos del arco,

Como venimos diciendo, no podemos asignar solamente al hecho de que hubiese un equipo de varios artistas, con diferentes cuadernos de modelos, esta reiteración, o reduplicación, de motivos. Creemos que se entendían de una determinada manera, o se pretendía que se entendiesen así, y se reforzaba su significado reiterando, aunque de forma alusiva, la connotación significativa correspondiente.

Para finalizar, deseamos reiterar, una vez más, que, en el momento de la terminación del Arco, prácticamente todas estas temáticas, incluido el formato

del mismo, fueron absolutas novedades dentro del mundo del arte, utilizadas, eso si, por algunos de los más grandes artistas del momento, como Donatello, pero no en el marco de un enorme programa iconográfico como el que diseñó, y llevó a término, Alfonso V el Magnánimo, en su Arco conmemorativo.

## APENDICE A LA PRIMERA PARTE

### **La portada de la Capilla Palatina en el gran patio del Castelnuovo de Nápoles** (Ilust. AP 1a, b y c)

Aunque no forma parte del Arco objeto de nuestra tesis, sí creemos necesario hacer una pequeña alusión, de forma separada, a la Capilla Palatina del Castelnuovo, ya que también data de los últimos años de la vida del Magnánimo, que fue su comitente<sup>795</sup>, y coincide en parte con las obras finales de realización del Arco<sup>796</sup>.

Su construcción se debe a los Anjou, y se realizó entre 1307 y 1311, de acuerdo con Filangieri<sup>797</sup>. Dedicada en un principio a la Asunción de Nuestra Señora, fue después encomendada a San Sebastián, y, finalmente, por petición de los artilleros del recinto, a Santa Bárbara.

En época de los Trastámara aragoneses, se realizó la portada “al romano” que mandó ejecutar Alfonso V. Igualmente, y tras el terremoto de 1456, Ferrante dio orden de que Mateo Forcimanya llevase a cabo el gran rosetón gótico de su fachada<sup>798</sup>.

Desde el punto de vista de su formato y su iconografía, podemos mencionar:

- dos columnas muy similares a las que flanquean el Arco (aunque su acanalado tiene dos segmentos de un tercio y dos tercios de su tamaño), que no son exentas, y se levantan sobre dos pedestales con una

---

<sup>795</sup> Filangieri di Candida, R., op. cit. *Castel Nuovo. Reggia angioina...*, pp. 44 y 270, 1964.

<sup>796</sup> De hecho, varios de los autores que se han ocupado del tema, dedican alguna alusión a esta portada con la finalidad de atribuirla a alguno de los artistas que realizaron las esculturas del arco de entrada. Ya hemos establecido que no entraremos en atribuciones, ya que nuestro trabajo se refiere exclusivamente a iconografía, por lo que no nos ocuparemos de este tema en relación con la portada de la Capilla.

<sup>797</sup> Filangieri di Candida, R., op. cit. *Castel Nuovo. Reggia angioina...*, pp. 7 y 168.

<sup>798</sup> Filangieri di Candida, R., op. cit. *Castel Nuovo. Reggia angioina...*, pp. 76 y 270.



decoración interesante: en sus frontales se han representado dos escenas, una de ellas parece una cabalgata triunfal (del tipo del thiasos dionisiaco) con centauros, y, en la de enfrente, hay un hombre y un niño, desnudos, montados en sendos caballos. En cada lateral externo, dos cabezas de perfil (un anciano barbudo tocado con un “turbante” y un hombre joven, con una cinta en el pelo similar a las que ataban las diademas en las representaciones clásicas),

- El vano se abre exactamente a la mitad de la medida de las columnas, y sobre él se encuentra un dintel con escenas de la Anunciación, Natividad, Adoración de los Reyes Magos, Resurrección, Asunción, Cristo presentado al Pueblo y Muerte de la Virgen<sup>799</sup>.
- Sobre este relieve, hay una luneta en la que se ha representado a la Virgen con el niño sentado en su regazo, rodeada de ángeles musicales.
- El conjunto de todo lo anterior está bordeado por una fina decoración vegetal alternada con perlas y abalorios, y en sus “albanegas” hay dos serafines (de seis alas).
- Todo ello coronado por un elaborado arquitrabe a base de palmetas flanqueado por dos mascarones vegetalizados, en los resaltes que se apoyan en las columnas, muy similares a los dos que aparecen en el basamento izquierdo de la entrada del Arco (Ilust. Num. 19.6).
- En las jambas de la entrada, en un relieve muy bajo, pero claramente discernible, una Jarra de Nuestra Señora incisa a cada lado, a las que ya hemos hecho alusión en nuestro Capítulo 1.4 (Ilust. Num. 1.16).

---

<sup>799</sup> Filangieri di Candida, R., op. cit. *Castel Nuovo. Reggia angioina...*, p. 131.

- Y una cornisa final a base de los consabidos ovas, dentellones, hojas de acanto, abalorios, hojas lésbicas, etc. etc...

Hemos traído aquí esta portada de la Capilla Palatina porque, además de pertenecer también a las obras que mandó realizar Alfonso V, algunas de sus representaciones aparecerán también en varias de las obras Mendoza, a las que iremos aludiendo cuando nos ocupemos, una por una, de la iconografía que presentan.

## **8.- LA RELACIÓN DE LOS MENDOZA CON LOS TRASTÁMARA ARAGONESES HASTA 1486**

### **8.1.- 1412. El Señor de Hita y Buitrago en el séquito castellano que acompañó a Don Fernando de Antequera como nuevo rey de Aragón**

“Designado en Caspe (28 de junio de 1412) Rey de Aragón, el Infante Fernando de Antequera partió a su nuevo reino acompañado de dos mil lanzas castellanas que debían auxiliarle en la guerra contra el Conde de Urgel. Entre estos castellanos estaban el Mayordomo Juan Hurtado de Mendoza, su sobrino, Pedro González de Mendoza, señor de Almazán e Íñigo López de Mendoza, señor de Hita y Buitrago... tenía entonces catorce años y quedaba adscrito al séquito del primogénito Alfonso como su Copero Mayor...”<sup>800</sup>.

El futuro Marqués de Santillana tenía, como se ha dicho, catorce años frente a los dieciséis del primogénito de Fernando de Antequera (nacido en 1396) y existen evidencias documentales de que ambos debieron congeniar desde el principio porque ya los primeros escritos del Archivo de la Corona de Aragón relativos a Íñigo López de Mendoza<sup>801</sup>, se refieren a él como “l’amat coper maior nostre, mossen Enyego Lopez de Mendoza”<sup>802</sup>. Es posible, incluso, que, como dice

---

<sup>800</sup> Sánchez Prieto, A.B., *La Casa de Mendoza hasta el Tercer Duque del Infantado (1350-1531)*, p. 58, Palafox y Pezuela, Madrid, 2001.

<sup>801</sup> El primero tiene fecha 30 de junio de 1413, de acuerdo con los documentos publicados por don José María de Azáceta, Apéndice Documental pp. 175-186: Azáceta y García de Albeniz, J.M. “Santillana y los reinos orientales”, *Revista de Literatura*, enero-junio 1954, pp. 157-186, C.S.I.C., Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, Madrid, ISSN 0034-849X-eISSN 1988-4192.

<sup>802</sup> La documentación que nos interesa relacionada con esta etapa, a efectos del presente trabajo, sobre la vida del Marqués de Santillana, aparece citada y reproducida, en el artículo al que acabamos de aludir, de don José María de Azáceta, y en la obra de Pérez Bustamante, R. y Calderón Ortega, J.M., *El Marqués de Santillana, Biografía y Documentación*, Fundación Santillana-Taurus Ediciones, Madrid, 1983. Ambos autores refieren (Notas 93 y 94, p. 40), en lo relativo a los documentos de la Corona de Aragón, al estudio de González Hurtebise, Hortensia, *L’Inventario de los bienes muebles de Alfonso V de Aragón como infante y como rey (1414-1424)*, Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans, 1907, recogidos en extracto por Olivar, Marçal, *Documents per la biografia del Marques de Santillana*, Estudis Universitaris Catalans, vol. XI, Barcelona, 1926, y Folch, Artemi, *El Marqués de Santillana y Cataluña*, Barcelona, 1978,

Isabel Beceiro, su relación con el infante don Fernando y sus hijos hubiese comenzado previamente, hacia 1409<sup>803</sup>, durante las campañas contra el reino nazarita de Granada iniciadas por aquél en 1407.

Lo que sí parece lógico es que se estableciese entre ambos muchachos una relación que posiblemente fuera de intensa amistad y compenetración (no tendría sentido, si no fuese así, que se le aluda, en todos los escritos que se refieren a Íñigo, como “nuestro amado copero mayor”). Dada la proximidad, tanto de sus edades, como de su formación y educación, que tuvo que ser similar por pertenecer ambos a las grandes casas castellanas del momento<sup>804</sup>. Era lógico, por tanto, que tuvieran muchos puntos de referencia comunes, y, posiblemente también, sus gustos coincidirían, como demostraron posteriormente con sus hechos, al menos, en lo relativo a su parcialidad por los libros y la literatura.

Todo lo que hemos dicho sobre la formación de Alfonso de Trastámara y sus primeros años<sup>805</sup> se puede adscribir, igualmente, al joven Íñigo, que tendría,

pp. 18 y ss. recogiendo datos de M. Olivar y F. Vendrell de Millás (Vendrell de Millás, Francisca, *El Cancionero de Palacio (Manuscrito num. 594)*, C.S.I.C., Madrid, 1945. Todos ellos aparecen igualmente citados, aunque no reproducidos, en Sánchez Prieto, A.B., op. cit. P. 58.

<sup>803</sup> Con ocasión de la muerte, en 1409, del Maestre de Santiago, don Lorenzo Suárez de Figueroa, futuro suegro de Íñigo. Parece que la madre del señor de Hita y Buitrago tenía in mente un “proyecto” de educación compartida que incluía también a don Lorenzo, porque, al ser viuda, no había podido tener su hijo una figura paterna de referencia, que ella creía que podría encontrar en el padre de su esposa, después del compromiso matrimonial con Catalina Suárez de Figueroa, que tuvo lugar en 1408. Véase Beceiro Pita, I., “La valoración del saber entre las élites”, en *El Marqués de Santillana 1398-1458. Los albores de la España moderna*, vol. I, pp.109-131, Ed. Nerea, Hondarribia, 2001.

<sup>804</sup> Isabel Beceiro se refiere a las etapas en la formación y educación de los hijos de las casas nobles de la época, que, tras una primera época (en la más tierna infancia), en la que la madre “tendría la competencia última en la enseñanza de la fe y de las primeras letras durante la niñez de todos sus hijos”, se desarrollaba otra posterior en la que “el vástago noble pasaría a entrar en la órbita de un magnate destacado ...” como escalón para un estadio clientelar superior o para el ingreso en la Casa del Rey. Véase Beceiro Pita, I., op. cit. pp. 117-20; estas etapas educativas son mencionadas también en Salgado Olmeda, F., “Humanismo y coleccionismo librario en el siglo XV: las bibliotecas renacentistas de Santillana, Infantado y el Cardenal Mendoza”, en *Wad-al-Hayara, Revista de Estudios de la Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana*, Guadalajara, num. 22, de 1995, pp.123-35.

<sup>805</sup> Véanse los Capítulos 1 y 2 del presente trabajo.

con seguridad, la misma afición a los libros (a los mismos libros, ya que hablamos de un círculo geográfico y cronológico reducido) que su futuro compañero y señor. Aun así, sigue diciendo Beceiro Pita, "...las preocupaciones culturales del Marqués de Santillana... no constituyen un fenómeno aislado en la Castilla de la primera mitad del siglo XV...": después de enumerar una serie de conocidos personajes de la nobleza, contemporáneos o antecesores inmediatos, a los que considera dentro de este círculo culto, ofrece una anécdota interesante: Lorenzo Suárez de Figueroa estaba familiarizado con la literatura caballeresca, porque, entre las figuras esculpidas en su sepulcro, aparece un perro que se llama Amadís<sup>806</sup>. Y siguiendo con el tema de las materias "troyana" y "artúrica", a las que ya hemos aludido extensamente en la primera parte del presente trabajo, reitera Isabel Beceiro que formaron parte de las fiestas realizadas en Valladolid en 1428 por parte de Juan II y los Infantes de Aragón, así como en la justa organizada en Madrid, en 1433 por el Marqués de Santillana y su heredero<sup>807</sup>.

La documentación a la que venimos refiriéndonos muestra que Íñigo López de Mendoza estuvo junto a Alfonso de Aragón desde 1413 hasta 1417<sup>808</sup> como su copero mayor, siendo perceptor de diversas cantidades por el mencionado servicio, así como de diferentes objetos, regalo del futuro rey de Aragón (incluso en un par de ocasiones aparece como mensajero de toda confianza de su señor). Las vidas de ambos iban a tomar, desde 1417, los lógicos caminos divergentes, pero se separaron en buena armonía porque las acciones del Señor de Hita y Buitrago, desde este año hasta 1429 (son doce años de fiel servicio), van claramente encaminadas a apoyar las actividades de los Infantes de Aragón en Castilla.

---

<sup>806</sup> Beceiro Pita, I., op. cit., p. 121.

<sup>807</sup> Beceiro Pita, I., op. cit., p. 127 y ss., y notas 48 y 49.

<sup>808</sup> Son años vitales para la formación de don Íñigo, que coinciden también con el final de su adolescencia, dice Suárez Fernández: "Se le preparaba para el ejercicio de las armas pero no fueron muchas las ocasiones en que tuvo que demostrar su valor. Su mejor y mayor contribución al porvenir de la Monarquía estuvo en el terreno de la política debido a las circunstancias coyunturales que tuvo que vivir...". Véase Suárez Fernández, L., "El hombre y su tiempo", en *El Marqués de Santillana 1398-1458...* p. 24, op. cit., vol. I, pp. 17-47.

Respecto de esta última cuestión, y aunque el presente trabajo no tiene por finalidad contemplar las políticas aragonesa y castellana del momento, consideramos necesario, sin embargo, añadir una nota explicativa sobre tales actividades, que tantos disturbios ocasionaron en Castilla durante la mayor parte del reinado de Juan II.

Dice Miguel Angel Ladero que "...Fernando I diseñó una situación en la que sus hijos, si permanecían unidos en una especie de empresa familiar y se repartían adecuadamente las funciones, mantendrían el control político tanto en Aragón como en Castilla, e, incluso, aunque en grado menor, en Navarra y Portugal. No pensaba seguramente en una futura unión de reinos ni tampoco en homogeneizar sus instituciones y los medios del poder real, pero sí en poner los que éste tenía en Castilla, que eran muchísimo mayores (bien lo comprobó él mismo al reinar en Aragón) al servicio de los intereses de todos sus hijos, y en evitar que, en el futuro, hubiera enfrentamientos entre ambas Coronas"<sup>809</sup>: desde que asumió el trono aragonés, Alfonso V se dedicó a mantener esta línea de acción trazada por su padre, siempre que no interfiriera con sus proyectos napolitanos.

## **8.2.- Las relaciones de don Íñigo López de Mendoza con los Trastámara aragoneses**

Por su parte, Íñigo López de Mendoza apoyó decididamente al denominado "bando aragonés", desde su vuelta a Castilla (que podemos situar en 1417) para hacerse cargo del manejo de sus asuntos. En los primeros momentos, creemos que esta postura se basó en la adhesión personal y en la amistad con un señor y una corte en la que incluso había sido armado caballero<sup>810</sup>, aunque quizá, posteriormente, se debió igualmente al manejo de los asuntos del reino de forma casi exclusiva por el valido Álvaro de Luna. A lo largo de estos años,

---

<sup>809</sup> Ladero Quesada, M.A., "La consolidación de los Trastámara en Castilla", en *El Marqués de Santillana 1398-1458*, p. 12, op. cit., vol. II, pp. 9-35.

<sup>810</sup> "El `mossén´ antepuesto al nombre...hace suponer que fue armado caballero en el reino de Aragón cosa nada sorprendente dada la costumbre de la época y contando con la simpatía y afecto de la corte": Azáceta, op. cit., p. 162. En el mismo sentido, Salgado Olmeda, F., op. cit., p. 127., y Sánchez Prieto, op. cit. pp. 58-59:

el futuro marqués se implicó, a veces peligrosamente<sup>811</sup>, en la política y actividades del “bando” Trastámara<sup>812</sup> no castellano. Planteamiento que cambió en 1429, fecha en que se puede observar un giro radical en su comportamiento: “...1429 es un año crucial en la vida política de Íñigo López de Mendoza porque durante él pasará de seguir una política claramente proaragonesa a una actitud oscilante y habilísima entre don Álvaro de Luna y la Liga nobiliaria, que no solo le granjea la confianza del Rey, sino que también le convierte en uno de los nobles más poderosos e influyentes de Castilla”<sup>813</sup>. En la batalla de Araviana, don Íñigo se enfrentó a las tropas aragonesas que pretendían entrar de nuevo en Castilla, por Ágreda, siendo derrotado ante un enemigo muy superior<sup>814</sup>.

Aunque no tenemos forma de comprobarlo, se nos antoja que la *Comedieta de Ponza*, que escribe algunos años después el futuro marqués, a raíz del desastre naval del mismo nombre (1435), donde fueron hechos prisioneros tanto Alfonso V, como sus hermanos y todo su séquito, no solo pone de manifiesto cuán cerca se seguía encontrando ideológica y culturalmente el noble-escritor del monarca aragonés, ya que la protagonista del poema es la Fortuna y su implacable designio<sup>815</sup>, sino también nos parece una elegantísima forma de

---

<sup>811</sup> Recuérdese el denominado “golpe de estado de Tordesillas”, de 1420. Véase Sánchez Prieto, op. cit., p. 60.

<sup>812</sup> Durante todo el tiempo que Íñigo pertenece al bando aragonés, continuó manteniendo excelentes relaciones, obligadamente epistolares, de fidelidad y amistad con Alfonso V: véanse documentos nums. 12, 13, 14 y 15 del artículo de Azáceta que venimos mencionando.

<sup>813</sup> Sánchez Prieto, A.B., op. cit., p. 63.

<sup>814</sup> Se salvó de caer prisionero porque, como dice irónicamente Alfonso V en un escrito (20.11.1429) a su hermano don Enrique, “huvo buen cavallo”, aludiendo al que él mismo le había regalado poco más de un año antes. Véase documento num. 14 del artículo de Azáceta.

<sup>815</sup> No olvidemos las reiteradas ocasiones en las que la Fortuna aparece representada en diversos momentos significativos de la vida de Alfonso V, (como el desfile triunfal de entrada en Nápoles en 1443) e incluso en el relieve interior izquierdo del Arco: véase nuestro epígrafe 5.1.3., al final. Se trata definitivamente de una nueva manifestación de la cercanía cultural que habían compartido ambos personajes de adolescentes, que seguramente fue la base de la reiterada proximidad artística que los Mendoza mantuvieron con la obra de Alfonso V, y que podremos observar en adelante, en el análisis de sus obras. Emilio Mitre va más allá y se pregunta si la reiterada alusión a la Fortuna, “tema recurrente en muchas de sus composiciones” no podría considerarse una posible filosofía de la guerra, singularizando entre su producción, a este respecto, precisamente a la *Comedieta de Ponza*. Véase Mitre Fernández, E., “El papel militar de Íñigo López de Mendoza: conflictos armados y visión de la guerra en el siglo XV”, pp. 127-156, op. cit., *El Marqués de Santillana 1398-1458*, vol. II.

disculpase por aquel cambio de lealtades de 1429, que los enfrentó, cuando previamente su relación se había caracterizado por la fidelidad de Íñigo a su amigo y señor. Todo el texto está salpicado de abundantísimos elogios al propio Alfonso, a sus familiares, y a muchos de los caballeros que intervinieron en este hecho de armas, lo que no tendría sentido si el autor del mismo no siguiese considerando todo aquel mundo como propio, y a sus protagonistas como amigos y dignos de las mayores alabanzas, pese a los diferentes papeles que les había tocado representar en sus respectivas posiciones.

La utilización del “verso sonoro de arte mayor y de la lengua culta, con abundancia de latinismos y extranjerismos, de recursos retóricos amplificativos y ornamentales (repeticiones, antítesis, perífrasis, hipérbaton, enumeraciones) y de referencias al mundo de la Antigüedad (alusiones mitológicas, comparaciones, citas y relaciones librescas, etc...). Todo ello en fin hace de la obra una creación selecta y aristocrática, dirigida fundamentalmente a un público cortesano...”<sup>816</sup>. Creemos que todo este esplendor literario va dirigido, de forma específica, a su antiguo compañero de adolescencia, Alfonso, de cuya línea política se ha visto obligado a separarse (por hallarse sus dominios situados en tierras castellanas, y debiendo lealtad, por tanto, al rey de Castilla) pero al que sigue considerando el *summum* de las virtudes políticas, literarias, guerreras y morales<sup>817</sup>, aunque la Fortuna no le ha sonreído en el presente lance, pero a quien, finalmente, sí le será propicia: “Nuestro poeta, por boca de Fortuna, defenderá, en cambio, una empresa colectiva nacional de todos los pueblos de España, que aglutina precisamente la dinastía Trastámara y que hace presagiar un cercano porvenir de glorias y nuevas conquistas”<sup>818</sup>:

E d’este linaje infinitos días  
verná quien posea grand parte del mundo;  
haced buen esfuerzo que en esto me fundo,  
e cesen los plantos e las elegías;

<sup>816</sup> Pérez Priego, M.A., “La obra literaria del Marqués de Santillana”, en *El Marqués de Santillana 1398-1458*, op. cit., pp. 83-99, vol. III.

<sup>817</sup> Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponza*, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII y XIX.

<sup>818</sup> Pérez Priego, M.A., op. cit., p. 92.



Los cuales, demás de toda la España  
 habrán por heredo diversas partidas  
 del orbe terreno, e por grand fazaña  
 serán en el mundo sus obras habidas<sup>819</sup>

De lo que venimos diciendo podemos deducir, como ya hemos reiterado en diversas ocasiones, el gran nivel de la cultura clásica no solo del futuro Marqués<sup>820</sup>, sino también de su amigo y señor Trastámara, que queda patente, asimismo, en la completa decoración del Arco del Castelnuovo.

Lo que sí parece necesario resaltar es que esta idea de un futuro esplendoroso que aparece en las últimas estrofas de la *Comedieta*, no muestra solamente los buenos deseos del Marqués de Santillana hacia su amigo y señor, sino también quizá un *desideratum* político del mismo, que parece tender, como hemos podido ver en las estrofas finales del poema, a la unificación de los reinos de los Trastámara bajo la rama aragonesa de esta familia. Este planteamiento, que plausiblemente existió en el ánimo del Marqués, continuó con la adhesión de la familia Mendoza, en pleno, a una línea política que se encarnó, para la siguiente generación, en Fernando el Católico, y que tenía como objetivo previsible y deseable tal unificación, que incluía, es preciso resaltarlo, sus patrimonios siciliano y napolitano<sup>821</sup>, como veremos más adelante.

---

<sup>819</sup> Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponza*, CXVII y CXVIII.

<sup>820</sup> En sus obras se puede observar, según Azáceta, no menos de ochocientas referencias a guerreros, dioses de la mitología, poetas, personajes célebres del mundo grecolatino, de la biblia, etc... Véase, Azáceta y García de Albeniz, J.M. "Italia en la poesía de Santillana", *Revista de Literatura*, enero-junio 1953, pp. 17-54, C.S.I.C., Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, Madrid, ISSN 0034-849X, eISSN 1988-4192.

<sup>821</sup> Aunque nos referiremos a este tema en el epígrafe oportuno, no está de más incluir aquí lo que dice literalmente la *Historia de la Casa de Mondéjar* de Ibañez de Segovia sobre las intenciones de Fernando el Católico al enviar a Italia al segundo conde de Tendilla: "...fue promovida aquella concordia por Fernando Rey de Castilla, de Aragón y de Sicilia, temeroso de que llamados a la corona de Nápoles los franceses, se le desvanecieran las esperanças de unir en algún tiempo el Reyno de Nápoles al de Aragon..."; véase Ibañez de Segovia Peralta y Mendoza, G., *Historia de la Casa de Mondéjar por Gabriel Rodríguez de Ávila*, fol. 183v, manuscrito s. XVIII, Biblioteca Nacional (Biblioteca Digital Hispánica, <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigital/>) Mss/3315, fols. 100-154.

Aún existe algún documento posterior que demuestra que el rey de Aragón (desde Nápoles, ya que no volvió a sus reinos peninsulares) y el noble castellano siguieron manteniendo una buena relación<sup>822</sup>. En este sentido, es interesante también traer aquí la decisión del Marqués de incluir la cruz de Jerusalén, procedente de la Casa Real aragonesa, que figuraba en las armas de Alfonso V desde 1435 (como rey de Jerusalén, por su estatus de rey de Nápoles). Menéndez Pidal de Navascués dice que (la cruz de Jerusalén) "...aparece bajo el escudo de Íñigo López en su sello del año 1440... esta adscripción al rey Alfonso y el sentido de cruzada, muy vivo por entonces en Europa, creemos que explican la presencia de la cruz de Jerusalén en el primer sello del Marqués de Santillana..."<sup>823</sup>. Es de resaltar que no solamente apareció, ya en 1440, la cruz de Jerusalén en el primer sello del Marqués, sino que la podemos ver reiteradamente en muchos monumentos Mendoza: en el Palacio del Infantado, en el Convento de San Antonio de Mondejar, y, por supuesto, en el Colegio de Santa Cruz de Valladolid y en el Hospital del mismo nombre de Toledo<sup>824</sup>, mostrando, así, los fuertes vínculos de amistad y lealtad que siguieron uniendo a los Mendoza con los Trastámara de Aragón y que, como hemos dicho, se focalizaron, para las generaciones posteriores, en Fernando el Católico (Ilust. Num. 1.8).

### **8.3.- Los viajes a Italia del primer Conde de Tendilla**

El futuro primer Conde de Tendilla fue el segundo hijo del Marqués de Santillana, nacido en 1419, y le incluimos en el presente trabajo porque fue, dentro de la siguiente generación de la familia Mendoza, el que viajó a Italia (al parecer, en dos ocasiones), y, por ende, pudo ser, a su vuelta, el portador de las primeras ideas y modelos renacentistas que entraron en Castilla en la

---

<sup>822</sup> Véase Azáceta, 1954, doc. Num. 17, de 1444.

<sup>823</sup> Menéndez Pidal de Navascués, F., "El linaje del Marqués", en *El Marqués de Santillana 1398-1458*, op. cit., pp. 49-87.

<sup>824</sup> Por haber asumido el Cardenal Mendoza el título de Cardenal de Santa Cruz, pero también, posiblemente, por continuar este sentimiento de lealtad de su padre hacia Alfonso V.

década de los cincuenta del siglo XV, que posiblemente fueran difundidas solamente dentro del reducido círculo de la familia<sup>825</sup>.

Ibañez de Segovia se refiere, prácticamente desde las primeras páginas que le dedica<sup>826</sup>, a sus dos viajes a Italia: en el primero, fue como embajador de Enrique IV, recién ascendido al trono, para rendir su obediencia, como nuevo monarca, al Papa Nicolás V (1454); en el segundo, representó a la corona castellana en el Concilio/Congreso/Dieta de Mantua (1459)<sup>827</sup>.

Existen algunas discrepancias entre los autores que hemos consultado<sup>828</sup>, sobre si la primera embajada fue ante Nicolás V, o ante Calixto III<sup>829</sup>. Lo cierto es, sin embargo, que parece existir suficiente evidencia de que el futuro conde realizó ambos viajes, y que, en el segundo de ellos, le acompañaron sus dos hijos mayores<sup>830</sup>: durante uno de ellos, no queda claro exactamente en cuál, parece que este Mendoza tuvo una fuerte discrepancia con otro de los embajadores (tampoco es claro si fue el de Inglaterra o el de Francia) que le hizo casi llegar a las manos debido a problemas sobre la preeminencia del lugar que ocuparía su asiento, como representante del rey de Castilla.

---

<sup>825</sup> Nos referiremos más extensamente a esta cuestión cuando nos ocupemos del Palacio del Infantado.

<sup>826</sup> Ibañez de Segovia Peralta y Mendoza, op. cit. fols. 100-154.

<sup>827</sup> Ibañez de Segovia reproduce un breve del Papa Inocencio VIII donde confirma las indulgencias concedidas al convento de Santa Ana de Tendilla por Pío II, “nuestro predecesor...a instancia de Íñigo de Mendoza el mayor, ya difunto, embajador a nuestro dicho predecesor por parte de Henrique, Rey de los dichos Reynos...”: op. cit. fol. 191r.

<sup>828</sup> Meneses García, E., *Correspondencia del Conde de Tendilla*, Biografía, estudio y transcripción, Tl, 1508-1509, pp. 14-15, Archivo Documental Español, Real Academia de la Historia, T. XXXI, Madrid. 1973; Layna Serrano, F., *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*, T. I, pp. 25-27, Aache Ediciones, Guadalajara, 1994; Ochoa Brun, M.A., *Historia de la Diplomacia española*, T. IV, pp. 99-100, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 2003; Nader, H., *The Mendoza Family in the Spanish Renaissance, 1350-1550*, p. 151, Rutgers University Press, New Jersey, 1979.

<sup>829</sup> Incluyendo la propia versión que da el manuscrito de Ibañez de Segovia, aunque refiriéndose solamente al incidente con el embajador de Francia o de Inglaterra.

<sup>830</sup> Íñigo López de Mendoza, el primogénito, futuro segundo conde de Tendilla, y Diego Hurtado de Mendoza, futuro Arzobispo de Sevilla.

Lo que nos interesa, después de confirmar ambos viajes, es el contacto que don Íñigo (y sus hijos) pudo/ieron tener con el ambiente artístico de la época y, por ende, especular si quizá fuese posible que aprovechara su estancia en Italia para visitar Nápoles (en el entendimiento de que seguían manteniéndose, para esta generación Mendoza, las relaciones de lealtad con la rama napolitana Trastámara<sup>831</sup>) y convertirse, por tanto, en el primer portador de aquellos modelos decorativos de vuelta a Castilla.

No tendría explicación, en caso contrario, la utilización del motivo de los grifos rampantes en la portada del palacio del Infantado, que data de 1480, ni tampoco el de los grifos afrontados en torno a un eje de simetría en la galería alta del patio<sup>832</sup> del mismo palacio; ambos tan similares a los que se encuentran en el Arco del Castelnuovo (aunque en una versión inequívocamente gótica, pero copiada de aquéllos). Se iniciaría aquí, por tanto, la utilización de motivos decorativos arquitectónicos procedentes del Castelnuovo de Nápoles por parte de la familia Mendoza, continuada después, de forma sistemática, tras el viaje a Italia de su hijo (Ilust. Num. 2.8).

No deseamos, ni es preciso que nos extendamos más sobre este tema, tras la comprobación de ambos viajes a Italia del futuro Gran Tendilla, que pudieron ser, como venimos diciendo, el germen inicial del desarrollo posterior de las actividades arquitectónicas de los Mendoza.

---

<sup>831</sup> Hay que tener en cuenta que su padre, el Marqués, había muerto en marzo del año anterior (1458) y que Alfonso V falleció en junio también de 1458. No hubiera sido raro, por tanto, que, habida cuenta la buena relación y amistad preexistentes, se hubiese desplazado don Íñigo a Nápoles aprovechando la circunstancia de encontrarse en Italia, para saludar y ofrecer sus condolencias a Ferrante, en nombre de la familia.

<sup>832</sup> Véase: de Santiago Fernández, J. y de Francisco Olmos, J.M., "La inscripción de la fachada del Palacio del Infantado en Guadalajara", *Documenta & Instrumenta*, 4, 2006, Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, Madrid, ISSN 1697-4328; ISSN-e 1697-3798. En el epígrafe correspondiente ampliaremos los datos de la cronología.

## **9.- EL VIAJE A ITALIA DE DON ÍÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA, SEGUNDO CONDE DE TENDILLA.**

### **9.1. El viaje a Italia del segundo Conde de Tendilla. La situación en Italia en la década de los ochenta del siglo XV**

Como hemos dicho en anteriores epígrafes, nuestra tesis tiene por objeto la llegada a España, de la mano del segundo Conde de Tendilla, de los modelos italianos que se utilizaron, a partir de su llegada, por toda la familia, para edificios que estaban ya en construcción (Santa Cruz de Valladolid y, posiblemente, el Palacio del Infantado de Guadalajara) o en proyecto (Cogolludo), y los que posteriormente se realizaron, que reseñaremos en adelante, y en los que, por primera vez, se utilizaron motivos renacentistas en la Castilla de finales del siglo XV.

Ello implica la necesidad de hacer un mínimo repaso del viaje a Italia del conde y delinear un mapa de los lugares que visitó y los edificios, monumentos o motivos que pudieron llamar su atención, situando, también cronológicamente, la relación de su vuelta a España, con los comienzos del uso de los modelos que trajo.

Para comprender la importancia de este viaje, que Tendilla hizo por encargo real, es preciso relatar, de manera muy sucinta, la situación de tensión entre el Reino de Nápoles, regido en aquel momento por Ferrante, hijo bastardo de Alfonso V de Aragón y legitimado por él como su heredero en Nápoles, y el Papa, cabeza de los Estados Pontificios, que consideraba a Nápoles como uno de sus estados vasallos con la potestad para investir a sus dirigentes<sup>833</sup> con el poder terrenal sobre los mismos.

---

<sup>833</sup> Y ello pese a que Lorenzo Valla, durante su época napolitana, al servicio y por encargo de Alfonso V, en su *Refutación de la donación de Constantino*, origen y justificación de la existencia de los Estados Pontificios, había demostrado la falsedad del documento esgrimido por la Iglesia para declararse beneficiaria de la donación de territorios del Emperador del mismo nombre.

Recurrimos a Suárez Fernández<sup>834</sup> para este sucinto panorama de la tensión entre el Papado y el Reino de Nápoles en 1485:

“Nápoles era un barril de pólvora. Con desconocimiento de su debilidad, Ferrante y, sobre todo, el heredero Alfonso de Calabria, querían imitar a otros monarcas europeos en el aplastamiento de la nobleza; los barones<sup>835</sup> se inclinaban ahora a considerar al Papa como un aliado.... El 24 de septiembre de 1485, estalló en Aquila una revuelta que reclamaba el gobierno del Papa. Este declaró la guerra a Nápoles el 14 de octubre siguiente. Contra lo que esperaba, Inocencio VIII vio como sus estados eran invadidos por las tropas napolitanas, a las cuales Milán y Florencia mostraban simpatía. Limitada en su extensión, la revuelta de los barones no tardó en ser aplastada. Quedaba una secuela de guerra, muy perniciosa para el equilibrio interior italiano y también para el de toda Europa, si Fernando el Católico intervenía y los franceses resucitaban los derechos angevinos. Los monarcas españoles deseaban evitar la guerra, pero no querían desaprovechar una ocasión tan buena. Enviando a don Iñigo Lopez de Mendoza, conde de Tendilla, ofrecieron sus buenos oficios de mediación. Al mismo tiempo, como la otra cara de la medalla, exigían ya el regio patronato, la concesión de plenos poderes para la reforma del clero secular y el monopolio estatal en los títulos universitarios a través de los tres únicos centros: Valladolid, Salamanca y Lérida.... Para obligar al Papa a ceder –nunca los documentos habían tenido tono tan cordial- Fernando situó las tropas en Sicilia.

---

<sup>834</sup> Suárez Fernández, L., *Historia de España. Edad Media*, pp. 605 y ss., Editorial Gredos, Madrid, 1970. Nos parece interesante que, sobre este tema, las versiones españolas del desarrollo de la Guerra de los Barones, tengan un planteamiento similar al de Suárez que acabamos de transcribir. Sin embargo, las versiones italianas, o de otras nacionalidades, no hablan, en absoluto, de la mediación del conde de Tendilla, atribuyendo esta mediación a Pontano, (Bentley, J., op. cit., pp. 169-182), o a nadie en particular (Pontieri, E., op. cit., pp. 470-85, incluso este autor dice que es arbitraria la afirmación de Joseph Calmette – “La politique espagnole dans la guerre de Ferrare (1482-1484)”, *Revue historique*, t. XCII, p.232, (1906)- de que “la paz fue obra de la Corte española”). Interesante también el documento publicado por Croce en el que se exculpaba a los Reyes Católicos de todas las acciones que, contra la Concordia de 1486, llevó a cabo Ferrante prácticamente acto seguido del cese de las hostilidades, en contra de las seguridades que el Conde dio tanto al Papa como a los Barones, en nombre de su monarca: Croce, B., *Prima del Machiavelli. Una difesa di Re Ferrante I di Napoli per il violato Trattato di Pace del 1486 col Papa. Introduzione critica e testo inédito in lingua spagnuola*. Bari, Gius. Laterza & Figli, Bari, 1944).

<sup>835</sup> Es curiosa la información que aparece en Ibáñez de Segovia, op. cit., fol. 182r, sobre la conjura de los barones y su relación con Ferrante de Nápoles: “...recelosos de sus dissimuladas cautelas y ofendidos de los públicos baldones con que los ultrajava el Infante Don Fadrique...”.

Pero ya uno de sus diplomáticos, Juan Gagliano, quitaba hierro a la cuestión al comunicar a los barones rebeldes que el rey de Castilla estaba dispuesto a imponer condiciones de moderación. Tendilla, instalado en Florencia, atrajo a ambas partes a una paz, que fue firmada el 11 de agosto de 1486. Inocencio VIII y Ferrante debían reconciliarse; los barones se sometían sin que hubiese represalias en su persona o bienes; la ciudad de Aquila podía elegir entre ser de Nápoles o del Papa. Naturalmente, el Papa pagó por esta paz el precio que los Reyes Católicos querían: aceptó el regio patronato y confirmó en bloque la política inquisitorial....”

Don Íñigo salió de Alcalá de Henares en febrero de 1486, aparentemente para prestar el homenaje (la obediencia, como dicen los documentos) de los reyes de España al nuevo Papa<sup>836</sup>, y llegó a Florencia posiblemente un mes o mes y medio más tarde. Durante su estancia en la ciudad del Arno (abril-agosto de 1486), se hizo, al parecer, amigo de Lorenzo de Medicis e incluso gestionó la boda de su hija<sup>837</sup>. Existe un curioso documento que da fe de esta estancia en Florencia del Conde, y se refiere, incluso, a parte del objetivo de su viaje:

*“Il conte di Tondiglia inbasciadore del re di Spagna a papa Innocentio octavo, trovandosi a Firenze nel 1486, vennero a’ Fiorentini tre imbasciadori del re di Francia per rimuovere e Fiorentini da’ favor del re Ferrando, et per fare entender loro, come el re di Francia volea fare la impresa del reame di Napoli, et mandare el duca de Loreno alla recuperatione di decto reame. Il prefato conte di Tondiglia, havendo inteso la proposta et minacce di decti oratori francesi...”*..... a continuación, el Conde cuenta una historia “a uno cancelliere di Lorenzo de’ Medici et a uno secretario della Signoria di Firenze a

---

<sup>836</sup> Es de resaltar la fórmula que utiliza Ibáñez de Segovia sobre la embajada del Conde de Tendilla: “Acordaron de embiar por embajador a aquellas partes con el cargo de estas cosas...”. Es claro que no solo se trataba de ir a Roma, porque la fórmula “aquellas partes” es suficientemente ambigua como para abarcar los territorios italianos que hubiese menester: Florencia, Roma, y, muy plausiblemente, Nápoles. Véase op. cit., fol. 182v.

<sup>837</sup> Citado por Nader, H., op. cit. p. 153 y Nota 7: “El Conde de Tendilla fue enbaxador en Roma, y estando en Florencia tomó amistad con Lorenço Médicis, el qual desseava casar una hija con un sobrino del Papa Inocencio, y el Conde lo effectuó, y de allí vino a tener el capello el que después fué Papa León”: “Floreto de anécdotas y noticias diversas que recopiló un fraile dominico residente en Sevilla a mediados del siglo XVI”, ed. F.J. Sánchez Cantón, en *Memorial Histórico Español*, vol. XLVIII, pp. 32-33.

*questo propósito...*” sobre la forma de contestar de los caballeros españoles a las amenazas de quienes les importunan<sup>838</sup> : con la espada.

Hemos reproducido esta anécdota (incluido su texto en italiano de la época) por referirse, muy oportunamente, a la situación de tensión y a los manejos internacionales que se estaban produciendo en los reinos italianos y, en concreto, a las relaciones Francia-Papado-Nápoles-Florencia-Milán-España. Para finalizar este sucinto panorama, creemos necesario traer aquí la opinión de Ernesto Pontieri sobre la situación italiana del momento:

“Si deseásemos investigar la causa o causas de esta fragilidad, las encontraríamos con facilidad en los mismos elementos espiritual y políticamente patológicos que envenenaron las relaciones entre los Estados de Italia en el trentenio que precedió a la expedición de Carlos VIII a este país. Se trata de que, mientras todo el mundo hablaba de paz y todos se reclamaban de no desear más que la conservación del *statu quo* territorial, sin embargo, en realidad, cada uno de los Potentados continuaba cultivando, en forma más o menos larvada, sus ambiciones expansionistas o imperialistas, justificándolas por la necesidad de la propia seguridad o con otro pretexto...”<sup>839</sup>

## **9.2. El Conde de Tendilla y el cumplimiento de los objetivos políticos para los que fue nombrado embajador**

Durante su estancia en Florencia, es claro que, entre don Iñigo, el Papa y Ferrante de Nápoles, hubo intercambios de mensajes y reiterados contactos secretos, que posiblemente incluyeron visitas confidenciales del Conde, tanto a Roma como a Nápoles. Veamos como lo relata Alfonso de Palencia:

---

<sup>838</sup> Papanti, G., *Facezie e Motti dei Secoli XV e XVI – Codice Inedito Magliabechiano*, Facèzia 1., Gaetano Romagnoli, Bologna, 1874.

<sup>839</sup> Pontieri, E., *Per la storia...* op. cit., segunda edición revisada y aumentada, p. 241.



"...Cada día se congratulaban más los Reyes de Nápoles de la buena marcha de sus asuntos. Desde luego habían empezado a observarse notables efectos de la comisión encomendada a la experiencia del conde de Tendilla D. Íñigo de Mendoza, asesorado, como dije, por los protonotarios que le acompañaban. De común acuerdo habíase resuelto aguardar en Florencia mientras el Papa Inocencio continuase sometido a los siniestros consejos de hombres facciosos, y como la crueldad de la guerra da origen cada día a nuevos incidentes, diariamente el Conde y los protonotarios iban observando en su residencia los reiterados cambios de fortuna, de modo que más bien parecía que estaban desempeñando el cargo de espías que el de embajadores. Mas **el Papa**, impulsado por la misma experiencia de los sucesos, empezó a despertar de su engaño y a despreciar los dañosos consejos, apresurándose a aceptar los más útiles. **Escribió en secreto al Conde, llamándole a Roma para conferenciar con él privadamente.** Obedeció al punto D. Íñigo, y como el camino ofrecía algún peligro a causa de los frecuentes encuentros entre tropas de ambos partidos, eligió el viaje por mar y fue a besar los pies al Pontífice en tiempo oportuno... **el Conde fue a visitar al duque de Calabria D. Alfonso de Aragón**, que, no lejos de la ciudad, en el camino de Ostia, tenía considerables fuerzas muy hostiles al Papa.... El Duque de Calabria, por su parte, tuvo por buen augurio el que se encomendasen a leal medianero las primeras negociaciones de paz.... Estos sucesos, favorables a ambos partidos, llenaron de alegría a D. Alfonso de Aragón, quien, por medio de frecuentes emisarios, tenía al corriente a su padre, ya muy deseoso de tranquilidad, de cuanto se trataba a diario en Roma y en los campamentos. Fueron tan rápidos los resultados en pro de la concordia, que para llegar más francamente al término de las negociaciones, don Íñigo de Mendoza volvió a Florencia a fin de poder allí en público, más solemnemente y en unión con sus colegas, como es la costumbre, dar conocimiento de las instrucciones del Rey y de la Reina. Pasados pocos días, con gran pompa y con mayor expectación del Papa, de los cortesanos y de toda la ciudad de Roma, el conde D. Íñigo de Mendoza y los dos sabios y experimentados protonotarios Juan de Medina, profundo conocedor del derecho canónico, y el laureado poeta Antonio Geraldino, se presentaron a la Señoría, y en un elocuente discurso que pronunció el último, explicó los motivos de la dilación en prestar obediencia al Pontífice. Luego en privado se trató más detenidamente de confirmar la alianza que había de poner fin a la guerra y a todas las discordias. Las negociaciones de esta paz, tan

satisfactoria para todo católico, se publicaron el 12 de Agosto, para tranquilidad del Papa y del Rey de Nápoles y elogio del poder de Florencia y de Milán que recordando la alianza pactada con el Rey, no le habían faltado en los trances más críticos...”<sup>840</sup>.

Las negociaciones y contactos<sup>841</sup> terminaron en la Concordia del 12 de agosto de 1486, finalizando así (al menos de momento) el problema político cuya resolución era uno de los encargos (el más importante) de los Reyes a su embajador.

En septiembre, se presentó el conde, ya oficialmente, en Roma<sup>842</sup>, tras la firma de la reiterada Concordia, habiendo recibido del rey de Nápoles y sus barones una gran cantidad de regalos<sup>843</sup>: entre los que se puede presumir que se encontrarían dibujos de las obras realizadas en el Castelnuovo (e incluso los diseños de la Puerta Capuana que Giuliano da Maiano había enviado, en estas

---

<sup>840</sup> Alfonso de Palencia, *Guerra de Granada*, Libro V, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/guerra-de-granada--0>. Las negritas son nuestras.

<sup>841</sup> Los términos de la Concordia fueron los siguientes:

- “”Suspensión de guerra por días limitados, en los cuales el Conde fabló secretamente con el Papa y con algunos caballeros que el Rey don Fernando les embió,
- Que el Rey don Fernando y sus sucesores en aquel Reyno pagassen en adelante cada año al Papa quarenta y ocho mil ducados de tributo por razón del subsidio que eran obligados a dar a la Iglesia Romana
- Que el Papa hiciera restituir al Rey Don Fernando las ciudades y villas que habían rebelado contra el
- Y fiziesse tomar a su obediencia los Cavalleros y Barones que se habían subtrahido de su señorío
- Y por su seguridad que fue menester para cumplir las otras cosas que se asentasen fueron puestas en poder de este Conde de Tendilla algunas fortalezas de ambas las partes por cierto tiempo,””

Todo ello en Ibáñez de Segovia, op. cit., fol. 193v.; es interesante resaltar este último punto que hubiera supuesto, la visita, al menos por una vez, de las fortalezas que quedaron a su cargo como prendas de buena voluntad, ya que esto hubiera supuesto, igualmente, desplazamientos del conde a las mismas.

<sup>842</sup> El relato completo de la visita se puede encontrar en Ibáñez de Segovia, fols. 185-93.

<sup>843</sup> “Dieronse por tan obligados el Rey de Nápoles y sus Barones... que manifestaron en su agradecimiento quanto le quedavan reconocidos... aquel Príncipe embió al Conde de Tendilla doze azemilas cargadas de tapizes, brocados, sedas y otras cosas, con algunas joyas de gran precio y estima y los grandes señores Potentados que no estarían menos reconocidos le fundieron medallas de oro, plata y otros metales, que algunas de ellas he visto y en la una parte estaba la imagen del Conde armado sobre un caballo y en la otra descubierto y en paz con estas letras en Latin. Ennecus Lopez de Mendoza Comes Tendillia Regis et Regina Hispaniae Capitaneus et Consiliarius fundador Italicae pacis et honoris Dominus prosperet”. Ibáñez de Segovia, op. cit., fol. 194r. Reproducido también, parcialmente, en Layna Serrano, F., op. cit. p. 300.

mismas fechas, al infante Alfonso (el nieto del Magnánimo), que se estaba encargando de la renovación de las murallas de la ciudad y sus accesos), sobre todo, si don Íñigo había mostrado interés por los detalles de su construcción, como posiblemente lo hizo: no debemos olvidar que la última parte que se construye del Arco, el portal interior que se encuentra al final del zaguán conformado por el fondo del arco y de la muralla, y que está dedicado a la conmemoración de la coronación de Ferrante, se había terminado a finales de 1465, y que el envío de los diseños de la Puerta Capuana se realizó después de 1485.

La ceremonia del besamanos se celebró el 18 del mismo mes. Posteriormente, el conde recibiría de manos del Pontífice, en la misa de Navidad de 1486, el estoque que desde entonces pasó a formar parte del mayorazgo de su familia<sup>844</sup>.

Además del estoque, el Papa le entregó la Rosa de Oro del IV Domingo de Cuaresma<sup>845</sup>, concediéndole también la divisa "Buena Guía": la estrella de los Reyes Magos<sup>846</sup>. Además de todo ello, se acuñaron las medallas de las que habla Ibáñez de Segovia, como hemos visto. Sobre este tema de las medallas acuñadas en su honor, hay que decir que existen tres ejemplares con la inscripción ENEGUS LOP (ez) DE MENDOZA COMES, en el anverso, rodeando su

---

<sup>844</sup> Ibáñez de Segovia reproduce esta cláusula del testamento del conde: op. cit. fols. 187v y 188r. En las dos siguientes páginas menciona a otros receptores de estoques como regalos del Papa: Gonzalo Fernández de Córdoba, el Duque de Alba, el emperador Carlos V, ...etc.

<sup>845</sup> La tradición de la bendición de la Rosa de Oro en el Domingo IV de Cuaresma, en el que se anuncia la Pascua Florida, data del siglo XI (Papa León IX, 1049); en este domingo, el Papa bendice una rosa de oro, la unge con el Santo Crisma y la incienso o espolvorea con polvos olorosos. Esta bendición de la rosa sustituye a la de "las llaves de oro y plata, con limaduras de las cadenas de san Pedro, que los soberanos Pontífices enviaban antiguamente a los príncipes cristianos, en pago de haberle proporcionado ellos reliquias de los apóstoles" (Cardenal Alfred Ildefons Schuster: *Liber Sacramentorum. Geschichtliche und liturgische Studien über das römische Meßbuch*, Pustet Verlag, Regensburg, 1931). La bendición de la rosa, que siempre se ha considerado místicamente signo de Cristo resucitado, entronca con la antigua tradición de la Roma clásica de la resurrección de la vida en el mes de mayo (cuando florecen las rosas), de la que éstas eran el símbolo más conspicuo.

<sup>846</sup> Al parecer, el conde había elegido esta divisa para su estandarte antes de salir de Castilla, divisa que luego confirmó el Papa concediéndole como privilegio que la asentara sobre sus armas de la Banda y el Ave María, para él y sus descendientes. Ibáñez de Segovia, fol. 193r.

busto de perfil, y, en el reverso, una laurea rodea la inscripción FUNDATORI QUIETIS ET PACIS ITALIAE. ANNO MCCCCLXXVI "... Nos encontramos ante una de las primeras muestras de un interés por retratarse en un género tan clásico y nuevo en España como el de la medalla..."<sup>847</sup>. Es interesante añadir que, en el relieve interior que mira al oeste, dentro del arco de Constantino en Roma (de época de Trajano), figura la inscripción FUNDATORI QUIETIS, reafirmando la cuestión de la utilización de modelos, e incluso inscripciones, de los monumentos clásicos, como puede verse.

El retorno a España, después de que, durante su estancia en Roma, se permitió una serie de actividades cara a la galería, que hoy denominaríamos sin dudarlo de Relaciones Públicas con mayúscula<sup>848</sup>, se produjo en un ambiente triunfal, como ya hemos reseñado. Tras ser recibido y recompensado por los Reyes, dice Szmolka Clarés, y después de un breve descanso, el conde volvió al ejercicio de las armas, marchando a Granada, según Ibáñez de Segovia, a comienzos de la primavera de 1489<sup>849</sup>.

### 9.3. Los otros encargos del Conde de Tendilla en Italia

Los autores a que hemos aludido relatan, con mayor o menor detalle, la serie de encargos público-privados que tenía que resolver don Iñigo durante su embajada; relacionándolos sucintamente, hay que decir que para los Reyes era esencial el derecho de presentación de los obispos en todos los nuevos territorios adquiridos por la Corona (lógicamente los de Granada, que

---

<sup>847</sup> Véase Checa Cremades, F. et alii. *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*. Exposición en Toledo, Museo Sta. Cruz, marzo-mayo 1992, Electa España, Elemond, Editori Associati, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992, p. 317. Firma la reseña J.S.M.

<sup>848</sup> Ibáñez de Segovia, op. cit. fol. 186v.

<sup>849</sup> Szmolka Clarés, J., *Epistolario del Conde de Tendilla (1504-1506)*, p. 14, Nota 45, -Estudio: José Szmolka Clarés. Edición y transcripción: M<sup>a</sup> Amparo Moreno Trujillo y M<sup>a</sup> José Osorio Pérez- Universidad y Diputación Provincial de Granada, Granada; véase igualmente Ibáñez de Segovia fol. 240r.

pretendían reconquistar en corto plazo de tiempo)<sup>850</sup>. La Reina le encomendó también conseguir la autorización papal para la reforma del clero; otro tema importante de su encargo fue la resolución de los conflictos de jurisdicción entre los tribunales reales y eclesiásticos. Para finalizar, una serie de otras cuestiones menores, aunque no por ello menos importantes, como resolver con el Papa un problema que había surgido con un hijo bastardo de Fernando el Católico, que pertenecía al clero.

Por parte de su familia, y de sus propios intereses personales: a don Íñigo también se le había encomendado realizar una serie de gestiones y actividades sobre asuntos del interés de su tío, el Cardenal Mendoza, en Roma: entre otras, las obras de renovación de la iglesia de Santa Cruz en Jerusalén, cuyo título cardenalicio llevaba, al margen de unas cuantas privadas y personales, como conseguir una serie de indulgencias, beneficios y exenciones de tasas para las iglesias y conventos que habían fundado los Tendilla, o que él mismo tenía intención de fundar, como el de San Antonio de Mondejar. Es interesante, en esta cuestión concreta, poner de relieve que el Papa le concedió algunos de estos privilegios<sup>851</sup> porque “el dicho Conde Íñigo, (había hecho las solicitudes) diziendo ser sobrino de nuestro amado hijo Pedro Presbítero Cardenal del Título de Santa Cruz en Jerusalén...”<sup>852</sup>.

Al margen de las motivaciones más importantes de su viaje (las políticas), podemos hacernos idea de que, durante el casi año y medio que transcurrió desde su llegada a Italia hasta su marcha hacia Castilla (febrero/abril 1486-septiembre/noviembre 1487), el Conde no estuvo ocioso. A efectos de la presente tesis, lo que más nos interesa de sus ocupaciones en Florencia, Roma,

---

<sup>850</sup> Tormo se refiere al “patronato de todas las iglesias erigidas o que se erigiesen en el Reino de Granada, disputado a la sazón”: Tormo, E., *El brote...* op. cit., p. 55.

<sup>851</sup> Incluso gratuitamente, lo que era bastante raro, ya que, desde la época de Sixto IV, debido la gran transformación de Roma que llevó a cabo, además de otros proyectos que le acarrearón cuantiosos gastos (financiación de dos cruzadas, guerra con Florencia), éste duplicó el número de oficios vendibles, además de cobrar por privilegios, contribuciones sobre el vino, etc. Véase Hollingsworth, M., *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento*, p. 279, Ediciones Akal, SA, Madrid, 2002.

<sup>852</sup> Ibáñez de Segovia, op. cit. fol. 192r.

el territorio napolitano, u otros puntos de la península itálica de los que no tenemos noticia, pero que también hubiera podido visitar, es todo lo que se refiere a su relación con la actividad constructivo-arquitectónica que se estaba desarrollando, durante este corto periodo de tiempo, en aquellos lugares.

El hecho de que tuviese que ocuparse de la renovación de la iglesia de Santa Cruz en Jerusalén, que, al parecer, había caído en ruina y fue restaurada a finales del siglo XIV, y, de nuevo, para el jubileo de 1475, nos hace suponer que tal restauración había sido poco eficaz, o hecha apresuradamente, y que el Cardenal Mendoza tenía la intención de que estuviese perfectamente terminada y decorada para el jubileo de 1500<sup>853</sup>. Lo cierto es que don Íñigo tuvo que ocuparse de tales obras de renovación, y es posible que durante estos trabajos se impusiera de las modas y tendencias arquitectónicas del momento, adquiriendo, incluso, un arquitecto para su séquito, como dice Layna<sup>854</sup>: Lorenzo Vázquez (que pudo estar en Roma en aquellos momentos y añadirse a la comitiva del conde, o figurar en ella desde su viaje inicial, por la previsión que tenía don Íñigo de la realización de dichas obras)<sup>855</sup>.

Lo que es indudable es que, a lo largo de su biografía, encontramos retazos o pequeñas pistas que nos indican que don Íñigo sí estaba interesado en la arquitectura (o quizá en lo que se refiriese a las artes en general) del momento. Que se tratase de un interés propio, o inducido por las solicitudes y comentarios de su tío el Cardenal, o por el ambiente general de su familia, nunca lo sabremos. Lo que sí es cierto es que don Íñigo tenía opiniones muy claras sobre estos temas, que dejó por escrito<sup>856</sup>.

---

<sup>853</sup> Vease, Tiberia, B., *L' affresco restaurato con storie della croce nella Basilica di Santa Croce in Gerusalemme a Roma*, Ediart, Todi, 2001.

<sup>854</sup> Layna, F., op. cit., p. 301.

<sup>855</sup> Véase, Nieto V., Morales, A.J. y Checa, F., *Arquitectura del Renacimiento en España*, pp. 30-31, Ed. Cátedra, Madrid, 2004,

<sup>856</sup> Véanse tanto el comentario sobre el aspecto de su Convento de Mondejar (Meneses García, E., *Correspondencia del Conde de Tendilla*, Biografía, estudio y transcripción, T I, 1508-1509, Carta en F 161,5, de 10 de noviembre de 1509, p. 823, Archivo Documental Español, Real Academia de la Historia, T. XXXI, Madrid. 1973); o sobre el de la Capilla Real de Granada (Meneses García, E., op. cit., F 116, 4 y 5), como las instrucciones precisas que dio para la

#### **9.4. Las impresiones e ideas sobre arquitectura y sobre asuntos artísticos en general que pudo adquirir el Conde de Tendilla durante su visita: Florencia, Roma y Nápoles**

Como hemos visto, don Íñigo se vio obligado a visitar, debido a los requerimientos políticos de su viaje, varios puntos de la Italia de su época donde hacía ya tiempo que había cuajado, y venía desarrollándose en lo referente a las artes plásticas, el lenguaje renacentista. Es posible que su interés por las cuestiones arquitectónicas tuviese su origen en los trabajos que tuvo que emprender para la basílica de Santa Cruz en Jerusalén, como venimos diciendo; interés que pudo ser espoleado, igualmente, por consejos (o indicaciones concretas) recibidos del Cardenal Mendoza en relación con las tipologías o estilos renacentistas italianos, como opuestos a los predominantes en Castilla en aquellos momentos<sup>857</sup>.

Don Íñigo estuvo en tres de los centros italianos en los que se había desarrollado intensamente este nuevo lenguaje, siendo utilizado por los magnates de la época casi con exclusividad. Es preciso que repasemos las obras que se estaban llevando a cabo en las tres capitales en las que se desenvolvió, o las que habían “marcado tendencia”, utilizando la jerga actual, ya que, posiblemente, nos aclararán cuáles fueron las bases de los planteamientos artísticos que adquirió y que luego transmitió, con el mismo sentido de exclusividad y de “ostentación de lo nuevo”, a su familia tras su vuelta a finales de 1487:

---

elaboración de la tumba de su hermano, el Arzobispo de Sevilla, en dicha Catedral: véase Szmolka Clarés, J., *Epistolario del Conde de Tendilla (1504-1506)*, p. 504, -Estudio: José Szmolka Clarés. Edición y transcripción: M<sup>a</sup> Amparo Moreno Trujillo y M<sup>a</sup> José Osorio Pérez-Universidad y Diputación Provincial de Granada, Granada, 1996.

<sup>857</sup> Nos parece interesante por si este pudiera ser el caso relacionado con el Cardenal Mendoza y su sobrino, traer aquí la opinión de Nieto y Checa sobre el prestigio que hubieran podido adquirir los Mendoza a través de la “ostentación de lo nuevo”: “.... se trata de empresas en las que se quiere obtener una imagen de prestigio a través de una serie de realizaciones claramente diferenciadas en lo estilístico respecto a la tónica general del arte de promoción regia o a imitación suya...prestigio social basado en una ostentación de lo nuevo....”: Nieto Alcaide, V. y Checa Cremades, F., *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, p. 27, Ediciones Itsmo, Madrid, 3ª edición, 1985.

#### 9.4.1.- Florencia.-

##### 9.4.1.A.- El monumento sepulcral de Leonardo Bruni y sus desarrollos posteriores

En Florencia, y en lo que atañe a la finalidad del presente trabajo se había desarrollado, por Bernardo Rossellino (ca. 1450), una tipología de monumento sepulcral consistente en un nicho rectangular vertical, enmarcado por columnas (o pilastras) en los laterales en el que se alojaba el sarcófago, rematado por un entablamento sobre el que se elevaba un arcosolio. El conjunto se apoyaba en un basamento o pedestal alargado, de la misma anchura del nicho y tanto este pedestal, como el entablamento, al igual que la rosca del arco estaban decorados con los motivos típicos obtenidos de los monumentos de la Roma clásica a que hemos hecho referencia en nuestro Capítulo 6: palmetas, guirnaldas, festones, cornucopias, etc. Naturalmente, los espacios dentro de cada elemento o “módulo” mostraban representaciones religiosas, dependiendo de los intereses o las devociones del cliente: en el arcosolio, la Madonna con el niño, o bien Dios Padre rodeado de serafines, querubines o angelitos; dentro del nicho propiamente dicho, el sarcófago o sarcófagos, y, sobre cada uno de estos, representaciones de la Virgen y Santos, por ejemplo, con el cuerpo de la caja funeraria también decorada (telas, decoración vegetal, patas de león, esfinges). El prototipo de esta tipología fue la tumba de Leonardo Bruni, en Santa Croce, de Florencia, datada ca. 1450 (Ilust. Num. 1.9).

Los autores han considerado este tipo de tumba como una novedad dentro del arte sepulcral de la época<sup>858</sup>, que luego fue seguida, en formato similar, o en otros muy parecidos, por muchos de los artistas que realizaron estos

---

<sup>858</sup> Por ejemplo, Pope-Hennessy: “La tumba Bruni, con su uso de un arco triunfal que contiene sarcófago y efigie, inaugura un nuevo tipo de monumento sepulcral...”, en Pope-Hennessy, J., *Italian Renaissance Sculpture*, Vol. II, pp. 371, Phaidon Press, Londres y N. York, 6ª ed. 2002. El mismo autor habla del “...carácter innovador de la tumba, primer monumento humanista de su tipo...”, y considera que “...ninguna otra tumba florentina ejerció tanta influencia como el monumento Bruni...”. Véase Pope-Hennessy, J., *La escultura italiana del Renacimiento*, p. 369, Editorial Nerea, Madrid, 1989.



monumentos en adelante. Como ejemplos, no exhaustivos, de este seguimiento, podemos citar la tumba Marsuppini (de 1455) realizada por Desiderio da Settignano también en Santa Croce de Florencia, y, al igual que la anterior, la de Piero da Nocetto, en la catedral de Lucca, de Matteo Civitali (1472) así como la del Conde Hugo de Toscana, en la Badía florentina, de Mino da Fiésolo (1481)(ILust. Num. 1.9).

Hemos aludido a estos monumentos porque, además de que todos ellos pudieron perfectamente ser vistos por el conde de Tendilla durante su estancia en Florencia, los consideramos el antecedente próximo de una de las novedades que se introdujeron en Castilla a su vuelta. El arquitecto que le acompañó (o el propio conde, quizá) aplicaron el formato que hemos descrito (modificándolo en la forma que ampliaremos en el epígrafe correspondiente) al tipo de puerta principal (o triunfal) que se utilizó, por primera vez en Castilla, en el Colegio de Santa Cruz de Valladolid, y se reiteró, posteriormente, en el Palacio de Cogolludo y en el convento de San Antonio de Mondejar.

#### 9.4.1.B.- Santa Maria Novella,

Prácticamente la totalidad de los autores que se han ocupado de la fachada de esta basílica florentina, se han referido al diseño de su cobertura marmórea por parte de León Battista Alberti, aunque, en realidad, éste se ocupó solamente de diseñar la cobertura de la parte alta, desde la primera cornisa, ya que, hasta este punto, ya había sido revestida de mármol blanco y verde hacia 1350, habiendo sido realizados también en esta fecha los seis nichos y las dos puertas góticas laterales<sup>859</sup>. Del resto hacia arriba, incluyendo la franja con los emblemas reiterados de la familia Rucellai, se ocupó, basándose en el diseño de

---

<sup>859</sup> Tarquini, A. o.p., *Santa Maria Novella*, p. 12, Becocchi Editore, Florencia, 2000. Este revestimiento, dice el p. Tarquini, fue financiado con fondos legados por Turino Baldese (fallecido en 1348) y administrados por fray Jacopo Passavanti. Véase igualmente, VV.AA. (Lucas Lüdemann, coord.), *Florencia, Arte y Arquitectura*, pp. 180-84, Tandem Verlag GmbH, Könemann, Königswinter, Alemania, 2005, así como Hollingsworth, M., op. cit., p. 89.

Alberti, el marmolista Giovanni di Bertino, entre 1455-58 y 1470<sup>860</sup>. Nos interesa esta parte del diseño atribuido a Alberti porque la decoración que bordea los marcos de su puerta principal (a base de racimos de frutas y hojarasca) es, muy posiblemente, el origen de la que adorna los marcos de la puerta del Palacio de Cogolludo, en Guadalajara (Ilust. Num.2.9), a la que nos referiremos más adelante<sup>861</sup>.

Creemos igualmente que fue en Santa María Novella, o quizá en otro punto de la capital de Toscana, donde se adquirió el modelo de la palmeta reventando de fruto que se inspiró en el Lirio emblema de Florencia, que también aparecía con la misma característica de fructífera y fecunda, y que luego se aplicó a la crestería que decora el arco de entrada del mismo palacio de Guadalajara (Ilust. Num. 2.9.bis).

#### 9.4.2.- Roma

##### 9.4.2.1.- Edificios en Roma que pudieron proporcionar modelos a don Íñigo

##### 9.4.2.1 A.- La iglesia de Santiago de los Españoles.

Fundada, junto con el Hospital del mismo nombre, por Alonso o Alfonso de Paradinas, cuya estancia en Roma se inicia, al menos, a partir de 1422, ejerciendo, desde aquel momento, diversas actividades (secretario apostólico, escritor, auditor o procurador) en el marco de la intensa actividad diplomática y

---

<sup>860</sup> Datos de Heydenreich, L.H. y Lotz, W., op. cit., p. 55.

<sup>861</sup> Hay que añadir, igualmente, que también Desiderio de Settignano decoró la rosca del arco con los mismos racimos de fruta, tanto en el Altar del Sacramento (1461) que realizó para San Lorenzo de Florencia, como en la tumba Marsuppini de Santa Croce. Igualmente, Verrocchio utilizó una decoración similar en el marco de la tumba de Piero de Medici (1470-72) también en San Lorenzo. Asimismo, las roscas de los arcos en las pinturas de Ghirlandaio de la Sala dei Gigli en el Palazzo Vecchio, en 1482-84 todos ellos en la misma ciudad. Al igual que los marcos de la tumba de Piero da Nocetto, en la Catedral de Lucca, de Matteo Civitali.

jurídica que se desenvolvía en aquellos momentos ante las diferentes instancias de la curia vaticana<sup>862</sup>.

Los trabajos realizados como agente procurador de diferentes iglesias españolas, junto con su elección como obispo de Ciudad Rodrigo le proporcionaron suficientes fondos como para fundar, a su costa (*aere suo*), como dice la inscripción de su portada, la iglesia y el hospital de Santiago de los Españoles<sup>863</sup> en Roma, donde continuó viviendo hasta su muerte en 1485.

La fecha de construcción de la iglesia, al menos, de la parte que puede atribuírsele a don Alfonso, comienza en 1450, y en 1458 ya se pudo decir misa, aunque no estaba terminada<sup>864</sup>, siendo ésta, al decir de Tormo, "el primer templo construido en Roma después de lo de Avignon y del gran Cisma de Occidente"<sup>865</sup>. En cuanto a su arquitecto, este autor considera que se trata del mismo que se ocupó del Palacio Venezia: "...el nombre del aludido no es seguro, aunque siempre uno de los mayores arquitectos del Renacimiento, aun 'cuatrocentista' y al tipo florentino...". Tormo se pregunta si pudo ser Alberti, como dicen muchos autores, Bernardo Rossellino (opinión de Venturi), o Giuliano da Maiano (de Lavagnino)<sup>866</sup>. Él mismo se inclina por Bernardo

---

<sup>862</sup> Véase Mansilla, D., "Alfonso de Paradinas, Obispo de Ciudad Rodrigo, 1469-1485", *Scripta Theologica*, 16, (1984/1-2), pp. 359-394, Facultad de Teología, Universidad de Navarra, Pamplona. Igualmente, Barrio Gozalo, M., "La Iglesia y Hospital de Santiago de los Españoles de Roma y el Patronato Real en el siglo XVII", *Investigaciones Históricas*, Época Moderna y Contemporánea, Universidad de Valladolid, Serv. Publicaciones, Valladolid, ISSN 0210-9425, num. 4, 2004.

<sup>863</sup> Sobre los hospitales de peregrinos en los grandes centros de peregrinación, como Roma, Santiago y Jerusalén, dice Mansilla, que "era una necesidad sentida... en Roma... donde afluían romeros y peregrinos de todas las partes de Europa, especialmente con motivo de los años santos, y esto dio origen a la fundación de diversas hospederías y hospitales llamados nacionales...", Mansilla, D., op. cit., p. 374: la fundación de esta iglesia y hospital de Santiago de los Españoles tuvo lugar con ocasión del Año Santo de 1450, respondiendo a esta necesidad.

<sup>864</sup> Véase Fernández Alonso, J., "Las iglesias nacionales de España en Roma. Sus orígenes", en *Anthologica Annua*, IV (1956), pp. 9-96, Instituto Español de Estudios Eclesiásticos, Madrid. Igualmente, Tormo, E., *Monumentos de españoles en Roma, y de portugueses e hispano-americanos*, vol. I, p. 60, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1942.

<sup>865</sup> Tormo, E., op. cit. p. 60.

<sup>866</sup> Respecto de esta cuestión, véase Aramburu-Zabala, M.A., "La Iglesia y Hospital de Santiago de los Españoles. El papel del arquitecto en la Roma del Renacimiento", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.), Vol. III, 1991.

Rossellino al que atribuye el Palacio Venezia “y su adyacente gran portada y galería de la iglesia de San Marco” así como la iglesia objeto del presente epígrafe<sup>867</sup>.

Interesante resulta también el hecho de que su portada principal, que hoy día se halla mirando a la Piazza Navona, se encontraba, en el momento de su construcción, cara al actual Corso del Rinascimento (anteriormente Via della Sapienza), ya que la edificación comenzó desde los pies, y éstos miraban a levante, no a poniente, como es el caso actual. Tal “trastrueque”, dice Tormo, se produjo en 1880. Ello significa que la puerta posterior actual, que da al Corso Rinascimento tiene una portada que era la prevista como puerta posterior que es la que mira a Piazza Navona. Dicha portada, junto con las dos puertas laterales a los lados de la principal, así como la cantoría, las atribuye Tormo a Torrigiano, por encargo del segundo sucesor de Paradinas en el cargo de “Gobernador de Santiago”: el obispo de Zamora don Diego de Valdés, mayordomo de Alejandro VI, y data estas realizaciones con posterioridad a 1492, ya que el escudo que preside la actual puerta al Corso Rinascimento muestra el escudo de los Reyes Católicos con la granada<sup>868</sup>. Hay que añadir que, siendo esta puerta la principal, hubiera sido más lógico que el Gran Tendilla se fijase en ella y mandase que se copiara para luego utilizar sus modelos, reiteradamente, en las posteriores obras Mendoza<sup>869</sup>.

La iglesia, en su estado actual, (con la puerta principal cara a la Piazza Navona, que muestra el escudo de Castilla y León, borrado, de Enrique IV) lleva la denominación de Nostra Signora del Sacro Cuore, y está a cargo de una congregación francesa, que compró el edificio, desacralizado y puesto a la

---

<sup>867</sup> Tormo, E., op. cit., pp. 60-61: “El citado papa Barbo, mucho más que sus predecesores, se caracteriza por su mecenazgo artístico, aun bastantes años antes de ser pontífice, y veo probable mayor enlace de Paradinas con él, y que el arquitecto o los arquitectos del Palazzo-Venezia fueran los de la nueva iglesia de San-Giacomo-degli-Spagnuoli, que es positivamente (lo reconocen todos) el primer templo del Renacimiento en Roma”.

<sup>868</sup> Tormo, E., op. cit., pp. 62-63.

<sup>869</sup> Por experiencia propia tenemos que decir que, habiendo visitado Roma en bastantes ocasiones, solo nos fijamos en esta puerta, que se halla en la trasera, por pura casualidad.

venta por el estado español, en 1878, habiendo quedado vacía y sin que nadie se cuidase de su mantenimiento, tras unirse, para su función religiosa, con la iglesia de Montserrat en 1803, y transfiriéndose a ésta los monumentos valiosos que pudieron salvarse del “desastre”, según palabras de Tormo<sup>870</sup>.

Sin embargo, y pese a este “desastre” que tan bien describe Vincenzo Forcella<sup>871</sup>, aún quedan, en Santa María de Montserrat, una serie de monumentos funerarios cuyo estudio tiene gran interés y que estudiaremos a continuación.

Siguiendo con las características relacionadas con su arquitectura y decoración, la iglesia de Santiago de los Españoles tenía, y tiene aún, en la que era su portada principal, “trastrocada” hacia la Piazza Navona, una inscripción cuya fecha, según Forcella, es de 1458<sup>872</sup>, sobre la que campea un pequeño arquitrabe decorado con querubines y festones, y un tímpano en el que dos ángeles, realizados por manos diferentes, sostienen el destruido escudo de Castilla (Ilust. Num. 3.9): el de la derecha del espectador, bajo el que se halla

<sup>870</sup> Tormo, E., op. cit., pp. 64-65. Nos parece importante transcribir unos párrafos de la obra de Tormo relacionados con el referido “desastre”: “*Forcel-la*, catalogador en 14 grandes nutridos volúmenes de todas las inscripciones de las iglesias romanas posteriores al años mil, y dedicando el tomo III, principalmente, a las iglesias nacionales de las varias naciones católicas, catalogó las de Montserrat. Y quiso catalogar las de S. Giácomo: en el interior de la iglesia las ruinas las cubrían entonces; era por el año 1870 (¿). Pidió permiso para hacer a su costa remoción de tierras y ruinas para leer todas las laudas. Y se le negó el permiso. Pasaron pocos meses y vio en talleres de picapedreros que se estaban aprovechando laudas y lápidas vendidas al peso del mármol y vendidas después de haberle negado el permiso de estudiarlas. Su indignación la reflejó en párrafos terriblemente justificados. De los cuales quizás no se haya tenido noticia en España nunca. Dice *Forcel-la*, de S. Giacomo degli Spagnuoli, en su particular prologuillo (p. 209, 210, del tomo III): ‘Rica la iglesia de estupendas obras de arte, soberbia por razón de tantos ilustres y célebres connacionales suyos que aquí habían escogido su última morada, fue en el principio del siglo nuestro (el XIX) cuando vino a ser despojada, abandonada y humillada a servicios viles. Reducida a ruinoso estado y amenazando de caerse, fue apuntalada, y todo lo precioso fue transportado a la iglesia de S<sup>a</sup> Maria di Monserrato, adonde fue también transferido el hospital. No recuerdo ejemplo de vandalismo semejante, de ferocidad igual a aquella que se usó con las inscripciones de esta iglesia. Destrozadas al removerlas de su sitio, transportadas en consecuencia de un punto al otro, puestas a subasta, vendidas finalmente a marmolistas, poquísimas han sido conservadas, y éstas vense en parte ingeridas en las paredes del claustro pequeño y en una antigua estancia de la casa de la mencionada iglesia de S<sup>a</sup> Maria di Montserrat....’”

<sup>871</sup> Forcella, V., *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal sec. XI fino ai giorni nostri*, 14 vols. (Roma 1869-1884).

<sup>872</sup> AERE SUO ALPHONSUS PARADINAS GENTIS IBERAE  
HOC TEMPLUM STRUXIT LUX IACOBE TIBI  
UT TUA TE VIRTUS COELI SUPER ARCE LOCAVIT  
NUNC SUA SIC VIRTUS ET TUA CURA LOCET.

la inscripción *Opus Mino*, y, bajo el de la izquierda dice *Opus Pauli*. Tormo considera que el *Mino* mencionado es Mino dal Reame<sup>873</sup>, ya que, dice, se ha hecho mal la atribución a Mino da Fiesole, por que no se trata de "su delicado arte, sino del, más áspero, de su discípulo y homónimo Mino dal Reame (es decir, "del reino", o sea, del de Nápoles)". En cuanto al *Pauli* de la segunda inscripción, le identifica con Paolo Romano (Taccone de apellido), "que trabajaba alrededor de los años 1470 en Roma: también más fuerte que primoroso ni delicado"<sup>874</sup>.

La parte que, a efectos del presente trabajo, nos interesa más, es la actual portada trasera, que da al Corso Rinascimento, y que Tormo adscribe a Torrigiano, cuya decoración tiene muchos de los elementos que, posteriormente, se utilizarán en las obras Mendoza. Su formato es similar al de la principal: con un pequeño friso al que corona un tímpano sin decoración en su interior. La diferencia reside aquí en que este friso está decorado con delfines (en los que se distinguen aún las escamas y los dientes, pese a la suciedad que los cubre) unidos por sus colas, atadas a un tridente, y afrontados a una venera. Es un modelo extraordinariamente parecido al del de la puerta principal subsistente de San Antonio de Mondéjar. Asimismo, el marco de la puerta se apoya en dos plintos decorados con trofeos (*spolia*) de las que surgen dos cornucopias cruzadas, las del de la izquierda coronadas de llamas, y las del de la derecha de frutos. Decoración que también es asombrosamente parecida a muchos de los motivos decorativos usados por los Mendoza, pero, sobre todo, a los que aparecen en el Palacio de don Antonio de Mendoza en Guadalajara (Ilust. Num. 3.9 bis).

---

<sup>873</sup> Escultor de formación napolitana, que trabajó en Roma en los años 60 del siglo XV, y al que Vasari menciona de pasada en su conocida obra.

<sup>874</sup> Tormo, E., op. cit. p. 61. Respecto de este segundo, podemos añadir que este "ángel" tiene un gran parecido con las Victorias del Arco del Castelnuovo, por lo que la atribución a Paolo Romano, uno de los artistas que trabajaron allí, parece plausible. Por otra parte, el hecho de que una de las (pocas) obras conocidas de Mino del Reame (o sea, de Nápoles), el Tabernáculo Eucarístico de Santa María in Trastevere, incluya dos grandes cornucopias, nos parece una confirmación plausible de su origen, por el reiterado uso de éstas que se hizo a partir de la iconografía presente en el mismo Arco.

Dadas las fechas de su realización, tales motivos decorativos pudieron perfectamente haber sido vistos y transportados a Castilla para su reutilización posterior, por el conde de Tendilla, aunque ello significaría que su atribución a Torrigiano, basada en el escudo de los Reyes Católicos, podría estar equivocada, ya que da la impresión de que este escudo fue añadido posteriormente<sup>875</sup>.

Pero, a la cuestión anterior, aun podemos añadir un par de detalles más, relacionados con los restos de las laudas y estelas sepulcrales que se encuentran en Monserrato:

En las ilustraciones de la obra de Tormo, y en sus números 53 y 70, aparecen unas losas de mármol labradas, que Tormo califica, en el num. 53, de "mármol anónimo (pieza extraña, baja, de fines del siglo XV)", y, en el num. 70 (Sala del Museo de Montserrat), de "(postizo el tablero bajo): mármoles del s. XV".

Pues bien, en ambos casos se trata, sin duda alguna, del escudo del Conde de Tendilla, rodeado por una decoración vegetal muy fina y enmarcado por dos grandes volutas<sup>876</sup>. En las dos, pero sobre todo en la num. 70, aún se pueden leer las letras –U E N A--- U- A, es decir, el lema que le concedió el Papa: "Buena Guía", con la estrella de los Reyes Magos enmarcando su parte alta; escudo, que, por otra parte, también podemos ver claramente, pese a hallarse muy destrozado el paramento, en San Antonio de Mondejar (Ilust. Num. 4.9). Se trata de dos placas gemelas, de tamaño parecido (de aproximadamente 80 cms. de alto por 1 metro de ancho) que, especulamos, pudieron ser los laterales de un altar cuyo frontal ha desaparecido, dado el "desastre" a que alude Tormo, y que bien puede hallarse en algún otro lugar del mundo (a la vista de los desplazamientos que han sufrido muchas obras de arte por venta a coleccionistas procedentes de todas partes), o haber sido destruido por los

---

<sup>875</sup> Parece pegado sobre un dintel simple, decorado espartanamente.

<sup>876</sup> Respecto de este enmarcamiento, y sin que ello significa certeza alguna de atribución, nos ha parecido interesante traer también a esta Ilustración la parte inferior del Relicario de la capilla de Saint Lazare de Antigua catedral de Marsella, de Francesco Laurana y taller.

picapedreros ya mencionados. De momento, y mientras no aparezca algún dato o indicio, no tenemos datos en los que apoyar la presente especulación.

En cualquier caso, y sea como fuere, las dos placas que hemos citado<sup>877</sup> son indicación indubitable de la presencia del segundo conde de Tendilla (ya que se trata de su escudo) en esta iglesia, y su realización solo pudo tener lugar entre agosto de 1486 y septiembre de 1487, como hemos dicho con anterioridad, lo que avalaría nuestra opinión de que los motivos decorativos a que hemos aludido, procedentes de la actual puerta trasera de la Santiago de los Españoles (Corso del Rinascimento), pudieron perfectamente ser transportados a Castilla a su retorno, tras la finalización de los encargos encomendados.

Por otra parte, y estudiando más de cerca algunas de las ilustraciones de la obra de Tormo<sup>878</sup> que se refieren a obras en Montserrat procedentes de Santiago de los Españoles, aún podemos observar una serie de monumentos funerarios que, por las fechas en los que están datados, también hubieran podido ser objeto de su interés, desde el punto de vista de su decoración y estructura, y, por tanto, que le hubiesen acompañado dentro del/los cuadernos de modelos que se llevase a su tierra natal.

Entre ellos, citamos los sepulcros del embajador de los Reyes Católicos Gonzalo Veteta, (†1484), y el del subdiácono pontificio Fernando de Córdoba (†1486), cuya estructura pudo inspirar, junto con los otros monumentos sepulcrales florentinos, que ya hemos mencionado, la de las portadas de los edificios Mendoza (Ilust. Num. 5.9).

---

<sup>877</sup> Una de ellas se encuentra en la Capilla Ferrer, entrando en la iglesia de Santa Maria de Montserrat, es la segunda a la derecha. La otra, que no hemos podido fotografiar por estar montada una exposición, en la Sala destinada a este fin que tiene la Iglesia, incrustada en el muro bajo el Tabernáculo de la Crucifixión de Paolo Romano (1463), por ello incluimos en la ilustración correspondiente la fotografía que figura en la reiterada obra de Tormo.

<sup>878</sup> Las nums. 43: Sacristía, Sagrario del Canónigo Rubei d'Epanolfellis (1475); 48: relieve sepulcral de Alfonso de Paradinas, atribuido a Capponi (1485); 63: Claustro, monumento sepulcral de Fernando de Córdoba (1486); 67: Claustro, monumento sepulcral del Cardenal Mella (1467) y 68: Claustro, monumento sepulcral de Gonzalo Veteta (1484).



#### 9.4.2.1 B.- Santa Maria del Popolo.

Entre las más de veinte iglesias que restauró, o reedificó Sixto IV, la más notoria fue Santa Maria del Popolo<sup>879</sup>, la primera iglesia que veían los visitantes que entraban en Roma a través de la Porta del Popolo (la antigua Porta Flaminia), que fue también la usada por los papas para su primera entrada ceremonial en la Urbe, desde el Vaticano.

Esta iglesia, sigue diciendo Hollingsworth, "fue un importante motivo de inversiones para los miembros de la corte papal... pronto se convirtió en lugar de enterramiento muy solicitado. Entre las numerosas tumbas que figuraban en ella, estaban las de Cristoforo della Rovere (+ 1478) ... Giovanni Mellini (+1478), Ferry de Cluny (+1483), Pietro Foscari (+ 1485) ... todos ellos cardenales designados por Sixto IV... el cardenal Girolamo Basso della Rovere adquirió su capilla en 1484, y encargó a Pinturicchio que pintase unos frescos con escenas de la vida de la Virgen en sus bóvedas... Esta capilla también contenía la tumba que encargó para su padre, Giovanni Basso (+1483). Domenico della Rovere tomó bajo su patronazgo una capilla dedicada a la Virgen y San Jerónimo para albergar la tumba de su hermano Cristoforo (+1478)...<sup>880</sup>".

Claudio Strinati afirma que Santa Maria del Popolo "fue íntegramente renovada bajo el pontificado de Sixto IV: 1471-84... sobre la fachada de la iglesia sixtina existen, inscritas en piedra, las fechas 1472 y 1477, que se consideran los extremos cronológicos de tal construcción"<sup>881</sup>. Es claro, por tanto, que la obra debería encontrarse recién terminada, o, posiblemente, recibiendo los últimos toques, cuando llegó a Roma don Íñigo. Quizás, incluso, éste pudo entablar contacto con alguna de las cuadrillas de trabajadores que estuvieron allí empleadas, en su busca de quienes pudieran ocuparse de la restauración de Santa Cruz de Jerusalén, a cuyo encargo ya hemos aludido. Strinati se refiere a Andrea

<sup>879</sup> Hollingsworth, M., op. cit., p. 279.

<sup>880</sup> Hollingsworth, M., op. cit., p. 303.

<sup>881</sup> Strinati, C. "L'Architettura", *Umanesimo e Primo Rinascimento in S. Maria del Popolo*, pp. 17-2828, VV. AA. (a cura di Roberto Cannatà, Anna Cavallaro, Claudio Strinati con un intervento di Pico Cellini), De Luca Editore, Roma, 1981.

Bregno como el arquitecto al que debe su restauración integral Santa Maria del Popolo, aunque no existen documentos que lo confirmen; sin embargo, sí pone en duda la afirmación de Vasari de que fuese el toscano Baccio Pontelli su autor, basándose en que aquél sería excesivamente joven, en 1472 (había nacido en 1450) para asumir un encargo de tal categoría. Alude también a la planimetría y a elementos arquitectónicos típicos, netamente lombardos, de la iglesia, lo que le lleva a concluir que Bregno, que tenía 55 años en la fecha de inicio de la restauración, que era lombardo y se había formado fundamentalmente en su tierra natal, tuvo que ser el arquitecto encargado de la obra<sup>882</sup>. Porque, creemos preciso añadir, la inexistencia de documentos probatorios puede aplicarse también, a la contra, a las afirmaciones de Vasari a favor de Pontelli.

La escultura romana de los últimos decenios del siglo XV, estuvo dominada prácticamente por los talleres de tres escultores: Andrea Bregno, Giovanni Dalmata y Mino da Fiesole. Se trata de un momento, dice Johannes Röhl, "...en el que los talleres, en el campo de la escultura, servían a un mercado que se ocupaba de múltiples actividades: monumentos sepulcrales y piedras tombales para papas, cardenales, clérigos y laicos; altares, palas y cornisas de altar, relicarios, tabernáculos eucarísticos, bustos retratos, ornamentos arquitectónicos para fachadas, portales, ventanas, capiteles, en relieve o de bulto redondo, en miniatura, o *ex uno lapide*..."<sup>883</sup>.

Hemos insistido tanto en la procedencia y el estilo lombardo de Andrea Bregno, porque, dentro de las finalidades del presente trabajo, estaba la posibilidad de discernir si las teorías sobre la procedencia ferraresa y paduana<sup>884</sup> o lombarda,

---

<sup>882</sup> Sobre todo, porque también obtuvo, en solitario o en colaboración con los mencionados Giovanni Dalmata y Mino da Fiesole, los encargos de algunos de los monumentos y capillas entre las más importantes en el interior de la iglesia: como el altar mayor, fechado y firmado solo por Bregno en 1473.

<sup>883</sup> Röhl, J., "Classicismo e prontezza: Giovanni Dalmata e il pluralismo delle maniere nella scultura del secondo Quattrocento a Roma", pp. 159-166, en *La forma del Rinascimento. Donatello, Andrea Bregno, Michelangelo e la scultura a Roma nel Quattrocento*, VV.AA. (a cura de Claudio Crescentini y Claudio Strinati), Rubettino Editore, 88049 Soveria Mannelli, 2010.

<sup>884</sup> Checa Cremades, F., "Entre Flandes e Italia: formas y estilos en los comienzos del Renacimiento", en *Reyes y Mecenas Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa*

romana y toscana<sup>885</sup> de los modelos decorativos italianos aportados por los Mendoza, son susceptibles de ser comprobadas.

Sí podemos decir que, si aceptamos, como demuestran los datos y afirman los autores, que los tres escultores del momento: Bregno (lombardo), Dalmata (cuya región, a efectos de la arquitectura de la época, estaba fuertemente influenciada por Venecia y Padua) y da Fiesole (florentino), dominaban la escena romana en los últimos decenios del siglo XV (el momento de la visita del conde de Tendilla), y que sus estilos, obligadamente, debían entremezclarse, a la vista de que trabajaron, en muchas ocasiones, en colaboración, el intentar discernir a quién corresponde qué elemento decorativo, o qué parte de una obra puede atribuirse a uno u otro entre los tres, parece un trabajo innecesario, y ello en relación con las obras en Roma, por lo que resultaría aún más confuso el intentar discernir la procedencia de estos elementos en las obras renacentistas de los Mendoza, con sus características eminentemente decorativas.

Fabio Benzi, en su artículo sobre los aspectos del arte en la Roma de la época<sup>886</sup>, se refiere, igualmente, a esta obligada “combinación” de elementos en los diferentes encargos, por el hecho de que se trataba de grandes talleres, con muchos operarios, que, en caso contrario, es decir, si no se hubieran aliado para colaborar, (Benzi lo formula como la “frecuentísima y pragmática asociación de talleres diferentes”) no hubieran podido sobrevivir. A ello hay que añadir el hecho de que muchos de aquellos talleres se especializaron en la realización de algún tipo de elemento: decoración de fustes (lesenas), yacentes, orantes, santos, etc... Todo ello, sigue diciendo Benzi, condujo a un eclecticismo lombardo-florentino con una idea común de principio: la emulación de lo antiguo, casi siempre, en escultura, en torno al monumento fúnebre. En

---

*de Austria en España*, p. 282, Electa España, Elemond, Editori Associati, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992.

<sup>885</sup> Gómez-Moreno Martínez, M., *Hacia el Renacimiento* ...op. cit., pp. 44-45.

<sup>886</sup> Benzi, F., “Aspetti dell’arte a Roma sotto il pontificato di Sisto IV”, pp. 77-86, en *La forma del Rinascimento*, op. cit., 2010.

concreto, Bregno crea una tipología neo-clásica, con planteamientos arquitectónicos a menudo encuadrados en las antiguas tumbas paleocristianas.

Todo lo que llevamos expuesto, implica que esta colaboración de talleres y la fabricación polivalente, en ellos, de elementos aplicables a cualquier tipo de monumento (como por ejemplo las pilastras –lesenas- cubiertas de decoración vegetal *a candelieri*), permitía su utilización de muy diversas formas: para encuadrar monumentos funerarios, o para enmarcar puertas de distinto tipo, e, incluso para llevar a cabo monumentos funerarios “modulares”, es decir, que se elevaban adosados a un paramento, permitiendo la inclusión de varios sarcófagos, alternando con escenas sacras, y enmarcados por pilastras decoradas (véase, como ejemplo, el de Pío II actualmente en la iglesia de Sant’Andrea della Valle en Roma), además de por santos, o virtudes, o artes liberales, unos sobre otros, en nichos avenerados.

Lo anterior es aplicable a la construcción, pero sobre todo, a la decoración interior, de las tumbas en las diferentes capillas de Santa Maria del Popolo (Ilust. Num. 6.9), que, como ya hemos dicho, pudo tener la oportunidad de ver, y apreciar, el conde de Tendilla para sus proyectos de restauración de Santa Cruz en Jerusalén de Roma, y, más importante aún en cuanto a la finalidad de la presente tesis se refiere, para importar motivos y formatos decorativos a su vuelta a Castilla.

En concreto, nos referimos al arco de medio punto que enmarca una venera invertida sobre la que se halla representada una Madonna con el Niño, inserto todo ello en un frontón triangular sobre la puerta principal de la iglesia, solución plástica que recuerda a la Virgen con el Niño que se encuentra sobre la puerta principal de la iglesia del convento de San Antonio de Mondejar, aunque a ésta se la ve sentada de cuerpo entero, mientras que la de Roma solo aparece como un busto, de los codos hacia arriba (Ilust. Num. 7.9).

#### 9.4.2.1C.- Sant'Agostino

El cardenal d'Estouville, uno de los tres más poderosos cardenales de la curia vaticana, que se ocupaba, como jefe de la Cámara, de supervisar la recaudación de las rentas papales, manejar los asuntos políticos de los estados pontificios, siendo, además, el principal asesor político del papa<sup>887</sup>, fue quien encargó la reconstrucción de una iglesia<sup>888</sup> cercana a su palacio: Sant'Agostino, reconstrucción que se inició en 1479 y terminó en 1483, y cuya fachada, de piedra lisa travertina (al parecer, extraída del Coliseo<sup>889</sup>), guarda un gran parecido con la de Santa Maria del Popolo, aunque las dos grandes volutas que la adornan proceden de las de Alberti de Santa Maria Novella<sup>890</sup>.

Poco más se puede decir de esta iglesia, a la que traemos aquí específicamente, porque también estaba recién terminada cuando llegó a Roma el conde de Tendilla, y pudo ser otra de las canteras en las que acopiara información sobre las cuestiones arquitectónicas a las que hemos aludido reiteradamente. Aunque fue totalmente renovada en 1750, como hemos dicho, mantiene en su interior y en su portada una serie de motivos decorativos que también hubieran podido ser copiados y aprovechados en algunas obras Mendoza (Ilust. Num. 6.9).

En concreto, los motivos que adornan las jambas y el dintel pudieron ser los modelos para los que adornan las lesenas de la tumba del Cardenal Mendoza en la catedral de Toledo, y desde esta obra Mendoza, luego podemos verlos en La Calahorra y en Santa Cruz de Toledo.

---

<sup>887</sup> Hollingsworth, M., op. cit., p. 295.

<sup>888</sup> Se trataba de la iglesia de los Santos Bastiano y Fiorentino, fundada en 1296, y reconstruida en 1420. Esta fue, pues, su segunda, y definitiva, reconstrucción, al menos en lo referente a su exterior, ya que el interior fue, de nuevo, modificado por Vanvitelli en 1750.

<sup>889</sup> Bernabei, R., *Chiese de Roma*, pp. 111-14, Mondadori-Electa S.A., Milán, 2007.

<sup>890</sup> Frommel, C. L. "La scultura funeraria a Roma fra Andrea Bregno e Michelangelo", pp. 87-94, en *La forma del Rinascimento*, op. cit., 2010. Es interesante señalar que tales volutas están adornadas por palmetas como las que hemos descrito en nuestro epígrafe 6.2.1.1., del tipo de hoja de palma, o palmeta, modificado, que aparenta tener granos o pepitas en su interior (Ilust. 6.6, 6.10 y 6.10 bis), o incluso que aparecen con la piel de sus "hojas" (que, en realidad, parecen vainas) henchida y rota por la cantidad de "grano" que alberga.

9.4.2.2.- Monumentos funerarios en Roma que pudieron proporcionar modelos a don Íñigo. Las columnas decoradas.

9.4.2.2A.- El monumento sepulcral de Paulo II en el Vaticano

“La obra más rica y monumental realizada en la Roma del siglo XV”<sup>891</sup>, dice de este monumento Jesús María Carrillo; y Carlo La Bella, lo califica de “uno de los más grandiosos monumentos funerarios del Quattrocento”<sup>892</sup>. En general, sin embargo, los autores no suelen dedicarle mucho tiempo, excepto para describirlo someramente<sup>893</sup>, ya que fue desmontado en 1607, desde el fondo de la última nave de la izquierda de la antigua basílica vaticana, donde se encontraba, y algunos de sus fragmentos se encuentran hoy en las Grutas Vaticanas, no siendo posible, por tanto, ocuparse en profundidad del mismo, al no ser posible estudiarlo directamente.

Disponemos, no obstante, de un grabado de Giovanni Antonio Dosio<sup>894</sup> (Ilust. Num. 8.9), que lo reproduce después de su primer traslado a la última nave a la derecha dentro de la basílica, después de permanecer “cuarenta años a cielo abierto, parcialmente cubierto por los restos de las demoliciones de la época del Bramante”<sup>895</sup>. Posteriormente, sería desmontado y algunos de sus fragmentos llevados a las Grutas Vaticanas, como hemos dicho.

---

<sup>891</sup> Carrillo Castillo, J.M., “Génova y el primer Renacimiento en España: estado de la cuestión”, *Príncipe de Viana*, Anejo 10, Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español, 1991, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, p. 147.

<sup>892</sup> La Bella, C., “La scuola scultorea romana del secondo Quattrocento. Il Ciborio degli Appostoli e il Monumento a Paolo II: due esempi di scultura in Vaticano”, en *La Forma del Rinascimento*, op. cit., p. 152.

<sup>893</sup> Como hacen Pope-Hennessy, op. cit. p. 231, o Davies, G.S., *Renascence, the sculptured tombs of the XV century in Rome*, p. 92, E.P. Dutton & Co., N.York, 1916.

<sup>894</sup> En el Kupferstichkabinett de Berlín. Incluimos el grabado publicado en la obra de Pope-Hennessy, op. cit., p. 229.

<sup>895</sup> Véase La Bella, C., op. cit., p. 152 y Nota 24, p. 154.

El formato adoptado era un desarrollo de los monumentos sepulcrales parietales de los que venimos hablando: constaba de un arcosolio donde aparecía el Juicio Universal, coronado por una escena del Padre Eterno rodeado de ángeles. Arcosolio sostenido por un arquitrabe al estilo de la época, decorado con querubines, y sostenido por dos columnas antiguas (posiblemente de época romana, o, al menos, procedentes de la basílica de Constantino) con los fustes decorados por motivos vegetales, que se hallaban, a su vez, flanqueadas por cuatro santos: de los cuales Lucas, Marcos y Lorenzo se encuentran hoy día en el claustro de San Juan de Letrán, enmarcados en nichos avenerados.

En el interior del rectángulo vertical inscrito en el arquitrabe y las columnas, se hallaba el sarcófago propiamente dicho, con una yacente del Papa en su parte superior, y una gran lápida dedicatoria sostenida por ángeles en el cuerpo del mismo. En la pared sobre el sarcófago, un relieve de la Resurrección. Todo ello sobre un gran basamento en el que estaban representadas las Virtudes Teologales, y, entre éstas, dos escenas: la creación de Adán (o de Eva es imposible discernirlo en el grabado de Dosio) y el Pecado Original. Finalmente, una base con *putti* sujetando un festón, entre dos tondos con cabezas de león a los extremos, y una Gorgona en la luneta formada por la guirnalda.

El monumento es obra de Mino da Fiesole en colaboración con Giovanni Dalmata (que ya había trabajado para la familia Barbo). Para su datación, seguimos a Negri Arnoldi: las obras se retrasaron hasta 1477<sup>896</sup>, aunque Paulo II había muerto en 1471 (Ilust. Num. 8.9 a).

Resaltamos esta datación porque esta tumba entra dentro de los monumentos que pudo tener ante sus ojos el conde de Tendilla durante su estancia en Roma, y que, de hecho, mandó copiar, ya que el sepulcro de su hermano, Diego Hurtado de Mendoza, Arzobispo de Sevilla, realizado por Domenico

---

<sup>896</sup> Negri Arnoldi, F., "L'attività romana di Giovanni Dalmata", pp. 141-47, en *Il '400 a Roma. La Rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, vol. 1, (a cura de Bernardini, M.G. y Busagli, M.), Skira Ed., Milán, 2008.

Fancelli, está claramente inspirado en el mismo, de acuerdo con muchos de los autores que se han ocupado del tema<sup>897</sup>, aunque quien primeramente acusó la similitud fue Émile Bertaux<sup>898</sup>.

Nos hemos detenido en este monumento funerario, sobre todo, por la importancia que se dio, posteriormente, en los monumentos Mendoza, a las columnas con fustes cubiertos de decoración vegetal (Ilust. Num. 8.9), que aparecen como una de las características específicas de las obras de esta familia, ya que, en el desarrollo posterior de las obras renacentistas castellanas, no vuelven a aparecer, siendo sustituidas por otros tipos de columna posiblemente sacados del manual de Sagredo, o de los cuadernos de modelos de los distintos escultores renacentistas que trabajaron en Castilla.

#### 9.4.2.2 B.- El monumento sepulcral del Cardenal Giacomo Venieri en la Basílica de San Clemente de Roma

En general, los autores que se han ocupado de la tumba del Papa Paulo II se refieren, a continuación, al monumento del cardenal Anton Giacomo Venieri erigido en la basílica romana de San Clemente, fallecido en 1479, en la cual también se reutilizaron columnas con decoración vegetal habitada por pájaros (Ilust. Num. 8.9b); al respecto, Carlo La Bella cita un trabajo de Federico Guidobaldi en el que se datan tales columnas en el siglo VI<sup>899</sup>.

---

<sup>897</sup> Carrillo Castillo, J.M., "Génova...", p. 147, Gómez-Moreno Martínez, *Sobre el Renacimiento...* op. cit., p. 79, Hernández Perera, J., *Escultores...* p. 10; Lenaghan, P., "Reinterpreting...", p. 19, y Nota 12, p. 22; Marías, F., *El largo...* pp. 238-9; Recio Mir, A., "La llegada del renacimiento a Sevilla: el proyecto del Cardenal Hurtado de Mendoza para la Capilla de la Antigua de la Catedral", *Archivo Español de Arte*, pp. 182-190 (187), 73, 290, 2000.

<sup>898</sup> *La Renaissance en Espagne et en Portugal*. Histoire de l'Art de Michel André, Vol. IV, París, 1916.

<sup>899</sup> Guidobaldi, F., "I capitelli e le colonnine riutilizzati nel monumento fúnebre del cardinal Venerio", en *San Clemente. La scultura del VI secolo* (San Clemente Miscelany, IV), 2, Roma, 1992, pp. 11-66.



La fecha de fallecimiento del Cardenal nos induce igualmente a pensar que esta tumba también podía estar recién terminada, o a falta de los últimos toques, cuando, en 1486, llegó don Íñigo a Roma.

En cualquier caso, se trata de las dos columnas en las que se apoya el entablamento de la tumba, decorado con palmetas y querubines, y cuya decoración consiste en hojas de hiedra, con algunos pajarillos que picotean entre ellas. Ambas columnas están semiincrustadas en el muro, por lo que solo es posible ver la mitad de su fuste, al igual que otra, idéntica, que se encuentra en la parte subterránea de la basílica<sup>900</sup> (Ilust. Num. 8.9b). Esta decoración de hojas de hiedra no tiene que ver con la que decora las columnas y pilastras de las portadas de los monumentos Mendoza, en las que no se halla, en absoluto, representado este vegetal.

Aunque tampoco tienen un parecido exacto, sí se asemejarían un poco más a las que se encuentran en la Galleria dei Candelabri, de los Museos Vaticanos (Ilust. Num. 8.9b). Es muy posible que todas estas columnas procedan de, o tengan relación con, las que aparecían en los sarcófagos paleocristianos de los que existe una amplia variedad en estos Museos (Ilust. Num. 8.9c). Muchas de ellas, sin embargo, tienen una decoración vegetal que reproduce hojas de vid y racimos de uva (en clara alusión a la Eucaristía), por lo que tampoco podemos hacer un paralelismo total con las que aparecen en los monumentos Mendoza, que parecen derivar más de otros elementos decorativos, como el fuste con ornamentación vegetal que podemos ver en el folio 35v del Codex Escorialensis, que reproduce una columna de San Juan de Letrán (según indica el texto manuscrito junto al dibujo, y que aún se encuentra en la basílica), o bien de los esquemas decorativos copiados en su folio 11v (que reproduce la decoración de

---

<sup>900</sup> Existe una cuarta columna, similar a las tres mencionadas de San Clemente, que se encuentra en el actualmente denominado Cortile Ottagono dentro de los Museos Vaticanos. A ella, y algunas otras piezas más, se refiere Negri Arnoldi en su artículo citado, diciendo que casi todos los restos del monumento funerario de Paulo II se encuentran, bien en las Grutas Vaticanas, bien en el Octógono de San Basilio (entendemos que se trata del actual Cortile Ottagono), y que únicamente falta el relieve del basamento de dicho monumento, que se halla en el Louvre, donde llegó a través de las colecciones de Scipione Borghese.

la biga de mármol conservada en aquella época en la iglesia de San Marcos de Roma, y, en la actualidad está en los Museos Vaticanos) o bien de los ornamentos de pilastra de sus folios 17r, 17v, 19r y 19v. (Ilust. Num. 8.9 d).

También es factible pensar que se copiaron de la decoración de las pilastras que se hallan en los monumentos sepulcrales de los magnates de finales del siglo XV en Roma, de las que ya hemos hablado: las de Santa Maria del Popolo, Santa Maria in Aracoeli, Santa Prassede, Santi Appostoli, Santa Maria Sopra Minerva, etc., (que posiblemente eran copias de las lesenas decoradas de época romana, de las que se conservan algunos ejemplares en los Museos Vaticanos), debidas al Bregno y su taller (hay que tener en cuenta que bastantes monumentos en los que intervino suelen ser mencionados como de la “escuela de A. Bregno”, al no existir la seguridad de que fueran directamente de su mano, o de su invención, por las razones a que hemos aludido<sup>901</sup>), o a Mino da Fiesole, o a algún otro de los escultores a los que nos venimos refiriendo, contando siempre con que se trataba de diseños que eran propiedad de cada taller<sup>902</sup> y que solían ser ejecutados por ayudantes, reservándose los maestros para la ejecución de las figuras más importantes, o que interesaban más a los comitentes.

#### 9.4.3.- Nápoles

Basándonos siempre en la hipótesis que hemos expuesto desde el principio, difícilmente demostrable por la falta de documentos, de la visita confidencial del conde a Nápoles, durante las negociaciones secretas que llevó a cabo entre el Papa y Ferrante, reiteramos que, si visitó la ciudad del Vesuvio, pudo tener ocasión de ver terminado el Arco de Alfonso V, al que ya hemos dedicado la primera parte del presente trabajo. Además, también estaba finalizado el arco interior que decora el ingreso al gran patio de la fortaleza desde el zaguán o portal formado por el espesor de las torres que flanquean la entrada, cuyo

---

<sup>901</sup> Nos referimos a los artículos de F. Benzi y J. Röhl mencionados en páginas anteriores.

<sup>902</sup> Reiteramos lo que acabamos de exponer unas páginas atrás, epígrafe 9.4.2.A<sup>2</sup>.

comitente fue el propio Ferrante. Arco interior que, como ya hemos visto, es obra de Pietro da Milano, y estaba acabado después de 1471<sup>903</sup>.

#### 9.4.3.1.- El arco interior del Castelnuovo, que cierra la entrada al gran patio

Es interesante constatar que prácticamente ninguno de los autores que se ha ocupado del Arco ha estudiado, ni someramente, el arco interior<sup>904</sup> que se cierra con una gran puerta de bronce, dañada por haber recibido cuatro cañonazos durante la breve ocupación de Nápoles por Carlos VIII<sup>905</sup>.

Respecto de su contenido y desde el punto de vista de su calidad artística, Hersey realiza un juicio totalmente negativo: habla de un gran contraste estilístico, entre el fino y elegante estilo del Arco principal, y el zafio y sin gracia de esta puerta, incluso llega a decir que las dos columnas que aparecen en la misma son "chaparras". La escena de la coronación de Ferrante (o lo que queda de ella), situada sobre el arco de entrada, no le merece mejor opinión: las cabezas que miran por las ventanas son grotescas, la perspectiva, forzada. El conjunto es una especie de sinopsis simplificada de la estructura externa. Su formato deriva del entablamento "roto" de San Andrés de Mantua. Se refiere, igualmente de pasada, a los motivos decorativos: capiteles de fantasía, con monstruos y cabezas, ánforas con flores, ornamentación vegetal y volutas dobles también con vegetación, etc. etc...

Kruft y Malmanger, como hemos dicho, solamente aluden a este portal interior como relacionado con el contenido del exterior, y dicen que "lo más importante,

---

<sup>903</sup> Véase nuestra Primera Parte, 3.3.2.B.1.

<sup>904</sup> Kruft y Malmanger, op. cit., p. 257 y 275-6, le dedica no más de diez líneas, por un lado, y una página, por otro; igualmente, Hersey, op. cit., p. 41, solamente una página. Es interesante también que ambos dediquen las dos páginas siguientes de sus trabajos a la puerta de bronce, aunque desde un punto de vista estrictamente descriptivo.

<sup>905</sup> La hipótesis prácticamente admitida por todos los autores es que Carlos VIII desmontó la puerta y la envió a Francia por mar. La armada genovesa la recuperó y la reenvió a Nápoles (a principios de 1495). Se presume que los cañonazos los recibió durante el ataque naval.

desde el punto de vista iconológico, es el relieve de la coronación". Tampoco su opinión sobre la pericia del ejecutor es muy favorable: "son poco agradables de ver", afirman<sup>906</sup>.

Por nuestra parte, creemos interesante detenernos un poco más en esta portada, mucho más sencilla y de tamaño más pequeño, como es natural, describiéndola más detalladamente, ya que, como hemos dicho, es posible que le pudiese interesar al conde, por pertenecer a su propia generación, desde el punto de vista de los modelos que deseaba llevarse de vuelta a Castilla.

Se trata claramente de una portada, ya que está en relieve sobre el muro, es decir, no es un arco propiamente dicho, con las partes habituales en el mismo: basamento, elementos portantes, y entablamento, sino que todos ellos se hallan esculpidos en el muro. Estamos hablando, por tanto, de un elemento decorativo completo (Ilust. Num. 9.9)

#### 9.4.3.1 A. Descripción

Se pueden distinguir claramente dos partes:

- La inferior (Ilust. 9.9a) que abarca aproximadamente la mitad de la altura, en la que el vano está realizado en arco de medio punto que se apoya en dos pilares cuadrados, que son el principio del muro que atraviesa;
  - En los estribos del arco, sobre los pilares mencionados, y prácticamente sin decoración, se han labrado, en un relieve muy bajo, unas cabecitas de ángeles, o querubines (aunque solo

---

<sup>906</sup> Kruft y Malmanger, op. cit., pp. 257 y 275.

tienen dos alas) que pueden haber sido el origen de los que figuran en San Antonio de Mondejar.

- a los lados, dos columnas con fustes acanalados, apoyadas en basas muy similares a las del arco exterior, coronadas por unos capiteles corintios, en los que, además de las hojas de acanto, podemos ver cabezas de grifos y elementos vegetales decorativos (Ilust. Num. 9.9c);
  - las enjutas del “arco” también tienen decoración vegetal, con rosetas y florón (Ilust. Num. 9.9c);
  - el “entablamento” sobre los capiteles se halla efectivamente cortado, o “roto” como dice Hersey, para dejar sitio a un rectángulo horizontal donde se hallan dos *putti* casi de bulto redondo, que sostienen un escudo de armas, o un emblema<sup>907</sup>: no se puede saber qué representaba (si es que representaba algo) porque, o bien no fue esculpido, o bien ha sido borrado<sup>908</sup> (Ilust. Num. 9.9c).
- La parte superior, realizada en un relieve mucho más bajo que la inferior, a su vez, dispone también de la mitad de su altura, y comienza
- con una pequeña franja sobre las cabezas de los *putti*, donde se puede leer: SUCCESSI REGNO PATRIO CUNCTISQ PROBATUS ET

---

<sup>907</sup> Podemos incluso adelantar que, posiblemente, este escudo es similar al que sostienen los dos angelotes que se han situado sobre la parte más alta de la Puerta de Capua, ya que su forma externa es similar, y parece también estar dividido en cuatro cuarteles, además de que los angelotes son similares por su forma y actitud a los dos que estamos comentando.

<sup>908</sup> Es posible que su superficie no estuviese labrada, sino pintada y dorada, al igual que el orbe, la corona y el cetro que portaba la imagen de Ferrante que ocuparía, sin duda, el lugar central del arco que hoy se halla vacío, para cuyos trabajos se pagó a dos diferentes orfebres de Nápoles. Si fuese éste el caso, se hubiera podido borrar la pintura, sin poder, por tanto, identificarse a qué correspondía. Véase Hersey, G.L., op. cit., pp. 71 y 72, documentos nums. 27 y 31.

TRABEAM ET REGNI SACRUM DIADEMA RECEPI<sup>909</sup> (Ilust. Num. 9.9c);

- Sobre ésta aparece un segundo “arco” en cuyo interior hay un relieve en el que, al parecer, se hallaba la coronación de Ferrante en Barletta, el 5 de febrero de 1459 por el Cardenal Legado Orsini (es de suponer que esta escena estuviese hecha en un relieve mucho más alto que todo lo demás<sup>910</sup>). La parte principal ha desaparecido, pero se mantienen los grupos de cortesanos a derecha e izquierda de lo que sería Ferrante siendo coronado, y un intradós figurado, con decoraciones que quieren ser similares a las del arco real del exterior. Sobre este supuesto arco, dos ventanas en las que aparecen varias cabezas claramente de espectadores del acontecimiento.
- A ambos lados, dos pequeños edículos vacíos, con los nichos avenerados y
- un coronamiento superior a base de dobles volutas, como las que aparecen en el friso de la cabalgata triunfal del arco exterior, “apoyados” en pilastras acanaladas.
- En las “enjutas” de este arco dos tritones soplan instrumentos musicales de viento.
- Todo ello coronado por un frontón triangular, sin decoración, y, sobre este, una pequeña cúpula, inserta, con esta última parte, en una banda semicircular lisa, que surge de los lados internos de los edículos.

---

<sup>909</sup> Una traducción libre sería, a nuestro entender: “Porque pasé ampliamente las pruebas a que fui sometido, fui el sucesor del reino de mi padre, asumiendo la capa y la sacra diadema del Reino”.

<sup>910</sup> Posiblemente, ese es el motivo de su desaparición, porque tendría un encaje muy difícil en un relieve tan bajo como el que muestra esta parte de la portada. Otra posibilidad sería que fuese encargado aparte, como figura o figuras de bulto redondo, y, finalmente, no fue posible colocarlo. En cualquier caso, Kruft y Malmanger (op. cit., p. 275) opinan que tuvo que ser similar a la escena de la coronación de su hijo, Alfonso II, que se halla en el Museo del Bargello de Florencia, obra de Benedetto da Maiano.

Reiteramos, de nuevo, que todos estos elementos forman parte de un relieve, no son elementos reales de un arco.

#### 9.4.3.1 B. Comentario

A nuestro entender, esta portada no merece un juicio tan negativo como el que expone Hersey, al que hemos aludido. Las proporciones, como plantea este mismo autor, "se puede decir que son albertianas", y ello implica un elemento de corrección y simetría que no permite que se denomine "chaparras" a las semi-columnas que flanquean el vano.

Sí nos parece cierto que se trata de una reproducción, o sinopsis, por qué no, del arco exterior: con un arco sobre otro, el primero sobre columnas y el segundo sobre pilastras con las lesenas decoradas (reproduciendo incluso las proporciones más esbeltas del inferior respecto del superior); además de que los dos pequeños edículos a los lados parecen querer asemejarse a los resaltes del original.

Su intencionalidad es clara, igual que Alfonso V quería dejar memoria de su entrada triunfal en Nápoles, Ferrante quiso dejar claro que su coronación se debió a que le costó mucho ser aceptado como heredero de su padre, y, finalmente, tuvo éxito. Kruft y Malmanger se preguntan si la ejecución y colocación, en este lugar, de la coronación, no fue cosa del propio Alfonso. Sea como sea, queda claro que los grupos de notables que se sitúan a ambos lados del principal, no parecen una gozosa procesión triunfal, sino un grupo de gentes sometidas, y, en este aspecto, creemos que, pese a la dificultad, no bien solucionada, de plantear una perspectiva sobre relieve, para ser vista, *di sotto in sù*, el artista ha dejado bien clara esta impresión que quería llevar a la mente del espectador: que los barones estaban claramente bajo la férrea égida del coronado (Ilust. Num. 10.9).

En cuanto a los elementos propiamente decorativos, creemos necesario mencionar:

- Los capiteles de fantasía, con monstruos y cabezas, de Hersey han sido copiados, casi a la letra, de algunos de los que sostienen el baldaquino de San Juan de Letrán, que muestran los mismos elementos decorativos, incluyendo los grifos. Fueron realizados por Giovanni di Stefano en 1367. Pertenecen, por tanto, a la época florida del gótico, y han sido adaptados para que parezcan capiteles "clásicos", añadiendo los recipientes de fruta que adornan el centro del capitel.
- La decoración de las albanegas de los dos arcos: el de debajo, a base de dos rosetas enlazadas y coronadas por un florón, ubicadas oblicuamente, y el de arriba con dos tritones musicales<sup>911</sup>,
- Las dobles volutas que coronan los edículos a los lados, utilizadas ya en el arco exterior,
- Las lesenas de las pilastras del segundo arco, decoradas *a candelieri*, muy similares a las del arco exterior,
- Los angelotes, o *amorini* (uno de ellos incluso lleva un carcaj) que sujetan el escudo o emblema central,

Elementos todos ellos que volveremos a ver, adaptados, o copiados a la letra, en muchos de los edificios y monumentos Mendoza y que estudiaremos en el siguiente epígrafe.

---

<sup>911</sup> Cuya iconografía procede de los sarcófagos en los que los jóvenes tritones anuncian la llegada de su padre, el monarca de los mares, y no de los que figuran sobre las albanegas del tímpano que corona el edículo izquierdo, en el friso sobre la cabalgata triunfal (Ilust. Num. 9.9c).



#### 9.4.3.2.- La Puerta Capuana

Pensada como uno de los accesos de las nuevas murallas de cuya erección se ocupaba el Duque de Calabria, luego Alfonso II (el nieto del Magnánimo), la Puerta Capuana se construyó prácticamente sobre los mismos lugares donde habían estado las anteriores puertas de este nombre, con la diferencia de que estas nuevas murallas dejaban dentro del recinto al Castel Capuano, que, con anterioridad, se encontraba medio fuera del mismo, formando parte de la antigua fortificación.

El infante Alfonso mandó llamar a Giuliano da Maiano en 1485, quien, tras un corto viaje a Nápoles, presentó sus diseños casi dos años después. Hersey considera que, aunque se comenzó la obra inmediatamente, no fue terminada hasta "algún momento entre julio de 1492 y mayo de 1494"<sup>912</sup>. Desde el punto de vista cronológico, esto significa que también el conde de Tendilla, habiendo mostrado su interés, pudo recibir una copia de estos diseños, aunque posiblemente sí vio comenzada la obra.

Desde el punto de vista iconográfico, nos interesa este hecho porque el principal motivo decorativo de la Puerta consiste en un rosario de trofeos (*spolia*) que bordea todo el vano (Ilust. Num. 10.9a). Ello es explicable porque, a la vista de los acontecimientos que se estaban produciendo (insurrección de los barones, apoyo del papa, etc.), la utilización de los objetos tomados al enemigo para adornar la puerta de las murallas tenía una explicación claramente propagandística y simbólica. Por eso dice Hersey que "el detalle de la escultura de la Puerta Capuana apoya las implicaciones de su arquitectura y función: totalmente militar"<sup>913</sup> (Ilust. Num. 10.9b y c). También hace alusión este autor al friso de trofeos que aparece en el Arco de Pola, que ya hemos descrito en nuestra Primera Parte.

---

<sup>912</sup> Hersey, G.L., *Alfonso II and the artistic renewal of Naples, 1485-1495*, pp. 50-57, Yale University Press New Haven and London, 1969.

<sup>913</sup> Hersey, G.L., *Alfonso II...* op. cit., p. 55.

En cuanto a la posible fuente de su diseño, nos inclinamos a pensar que Hersey tiene razón al referirse a la Porta San Pietro de Perugia, construida en 1475 por el discípulo de Alberti Agostino di Duccio<sup>914</sup>, que posiblemente sirvió de modelo a Giuliano da Maiano para su propuesta al príncipe napolitano.

Desde el punto de vista de la finalidad de nuestro trabajo, es fundamental ir a la decoración de esta Puerta (sobre todo los tres remates de su parte superior - Ilust. Num. 10.9 b y c) para explicar la de la portada del palacio de don Antonio de Mendoza en Guadalajara, pese a que creemos que su formato, y también, en parte, los motivos de su decoración, derivan directamente de la portada principal de la fortificación de la Abadía de Grottaferrata, que estudiaremos a continuación.

#### 9.4.3.3.- La "Porta Roveresca" de la Abadía de Grottaferrata

No deseamos terminar el presente epígrafe sin aludir a la fortificación (y su acceso principal) que mandó erigir el Cardenal Giuliano della Rovere (posteriormente Papa Julio II) en torno a la Abadía de Grottaferrata, que dista aproximadamente 20 kms. de Roma. Antonio Rocchi<sup>915</sup> explica la causa de estas fortificaciones en las continuas devastaciones ocasionadas por las inacabables luchas entre varios de los monarcas napolitanos y las poderosas familias partidarias del Papa (en 1482, las tropas del Duque de Calabria - Alfonso II- ocuparon la Abadía, y, muy poco después, ésta fue tomada, de nuevo, por las huestes de las familias Orsini y Colonna). Estas contiendas, iniciadas ya en el siglo XIV, se prolongaron durante todo el siglo XV (Ilust. Num. 11.9a).

---

<sup>914</sup> Deseamos recordar aquí la teoría de Alberti sobre las puertas de ciudad, en relación con los arcos de triunfo. Véase nuestra Primera Parte, donde aludimos a Daniele Pisani, y su artículo "Architettura iconica, La porta San Pietro a Perugia di Agostino di Duccio".

<sup>915</sup> Rocchi, A., *La badia di Grottaferrata*, pp. 101-103, Tipografia della Pace di Filippo Cugiani, Roma, 1884. Véase igualmente, del mismo autor, *Storia e vicende del monasterio di Santa Maria di Grottaferrata*, Scuola Tipografica Italo-Orientale S. Nilo, Grottaferrata (Roma), 1998.

El Cardenal della Rovere<sup>916</sup>, que fue su Abad Comendatario entre 1472 y 1503 (cuando ascendió al solio pontificio) mandó fortificar totalmente el recinto de la Abadía, pero la fecha de realización de la portada de su acceso principal tiene que ser posterior a 1483, momento en que asumió el *titulus* de Cardenal Ostiense (previamente había tenido el de San Pietro in Vincola), ya que con esta denominación aparece en la inscripción del entablamento de la misma: IUL. CARD. OSTIEN.

Muy posiblemente, por tanto, esta Abadía pudo ser visitada por el Conde de Tendilla entre 1486-87, durante su estancia en Italia, en las fechas en que ya se había llevado a cabo esta portada (incluso pudo quizá pedir una copia de su diseño, si estaba siendo erigida). Y ello porque, como se ha dicho, esta fortificación se halla al sur de Roma, a unos veinte kilómetros aproximadamente, en el camino a Nápoles, y allí posiblemente tuvo una, o varias, entrevistas con el Duque de Calabria (que la conocía bien, como hemos visto), de acuerdo con Alfonso de Palencia<sup>917</sup>. También es posible, aunque no existe prueba documental alguna, que fuese ésta una de las fortalezas que quedaron bajo su custodia, de acuerdo con la Concordia de agosto de 1486, de la que hemos hablado en el epígrafe correspondiente.

Lo que sí nos parece fuera de toda duda es que esta puerta, o portada, tuvo que influir también en las ideas que el conde debió adquirir en relación con este tipo de accesos para casas nobles, dada la gran similitud que ofrece su formato con la puerta, o portada, del palacio de don Antonio de Mendoza en Guadalajara, la elección de cuya iconografía muy posiblemente tuvo que

---

<sup>916</sup> Es interesante también, al respecto, consultar el artículo de Álvaro Fernández de Córdova sobre las relaciones de los Trastámara con Giuliano della Rovere. Estas estrechas relaciones pudieron también extenderse a cuestiones como la construcción y ornato de edificios, y, por qué no, al intercambio de modelos al respecto, y no solamente con los Trastámara, sino con su entorno más cercano (dentro del cual se hallaban los Mendoza). Véase Fernández de Córdova Miralles, A., "El cardenal Giuliano Della Rovere y los reinos ibéricos. Rivalidades y convergencias en el Mediterráneo occidental", en Cantatore, F., Chiabò, M., Gargano, M., y Modigliani, A. (dirs.), pp. 119-163, *Metafore de un pontificato. Giulio II e Savona*. Atti del Convegno (Savona, 7 novembre 2008), Roma nel Rinascimento, Roma, 2009.

<sup>917</sup> Alfonso de Palencia, *Guerra de Granada*, op. cit.

relacionarse, no solamente con los diseños que le enviara Ferrante de la puerta Capuana, sino también con las copias que él pudo mandar que se realizasen de esta portada, cuya iconografía comentaremos cuando lleguemos el análisis del palacio de Guadalajara.

Respecto de los modelos que pudo adquirir en la Abadía, queremos traer aquí también la hermosa pila bautismal que se halla a la entrada de la iglesia, y que, hasta hace bien poco (en nuestra visita de junio 2013 ya no se podían ver *in situ*), se apoyaba en cuatro leones alados muy similares a los que forman el friso del Colegio de Santa Cruz de Valladolid (Ilust. Num. 11.9c), que bien pueden haber sido su patrón original, ya que, por lo que vamos viendo, el conde (o el arquitecto que le acompañaba) recogía constantemente todo tipo de imágenes durante sus desplazamientos.

Con este repaso de obras y coincidencias cronológicas, damos por terminado el presente capítulo, donde creemos que queda consistentemente demostrado que fue el segundo conde de Tendilla quien, habiendo estado presente en Italia, y en varias de sus ciudades donde se construía, y decoraba, “al romano”, en las fechas reiteradas (1486-87) tuvo la experiencia directa de tales construcciones, y pudo, lógicamente, traer consigo de vuelta a Castilla los modelos que luego utilizó toda su familia en sus propias obras arquitectónicas.

Que esta utilización sistemática se produjese por indicación del conde, o del Cardenal Mendoza (dada su personalidad de coleccionista<sup>918</sup> y el interés que mostró, en sus últimos años, por los modelos “al romano”), no lo podemos saber, aunque sí tenemos la evidencia de que se tomó esta decisión dentro del seno familiar desde aproximadamente 1490.

---

<sup>918</sup> Ladero Quesada, M.A., “Monedas y momos, camafeos y medallas, piedras finas y otros objetos coleccionados por el Cardenal don Pedro González de Mendoza”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo CCIX – Cuaderno II, mayo-agosto 2012.

## 10.- LAS OBRAS DE LA FAMILIA MENDOZA Y LA INTRODUCCIÓN DEL LENGUAJE RENACENTISTA EN CASTILLA

### 10.1. Los motivos decorativos

Como hemos dicho, el presente trabajo se ocupará del estudio y comparación de los modelos decorativos italianos aportados por uno o varios Mendoza, con los existentes en la Italia del Quattrocento.

En nuestro epígrafe 9.4.2.2 hemos repasado los artistas que dominaban el panorama escultórico romano desde los años 80 del siglo XV, comprobado que el abanico de modelos existentes en la Urbe en el momento de la visita del segundo conde de Tendilla era tal, que resultaría superfluo intentar discernir si la procedencia de los modelos utilizados por los Mendoza procede de Lombardía o la Toscana, o de Ferrara, Padua o Roma. Seguimos manteniendo, tras todo lo que llevamos visto, que la vía a través de la cual llegaron estos motivos a Castilla tuvo necesariamente que incluir, en gran parte, su paso, visita, o contactos, con el Reino de Nápoles, basados, sobre todo, en la estrecha relación de los Mendoza con los Trastámara aragoneses (independientemente de que los artistas que trabajaron para Alfonso V el Magnánimo y su hijo Ferrante procediesen de las regiones, ciudades o escuelas mencionadas, o que utilizasen modelos de talleres establecidos en aquellas ubicaciones).

En cualquier caso, es necesario establecer que esta introducción primigenia de motivos renacentistas en Castilla se compone, mayoritaria y fundamentalmente, de **motivos decorativos**. Se trata de una opinión general de los autores, que nos da pie para basar nuestra tesis, en exclusiva, en este tipo de patrones o modelos<sup>919</sup>.

---

<sup>919</sup> tal opinión aparece, entre otros, en los siguientes autores y obras (enumeración no exhaustiva, pero claramente reveladora):

- Avila, A, *El siglo del Renacimiento*, Ediciones Akal, Madrid, 1998, p. 7,
- Brown, J., "España en la era de las exploraciones: una encrucijada de culturas artísticas", en Checa Cremades, F. *et alii*, *Reyes y Mecenas...* op. cit., p. 127;

La posibilidad de rastrear el origen de una pieza artística a través de sus motivos ornamentales no es habitual, pero tampoco se la puede descartar por insólita: en un artículo de Kurt Weitzmann<sup>920</sup> relacionado con las placas de

- 
- Caamaño Martínez, J.M., "Protorenacimiento y/o Plateresco", en *La introducción del Renacimiento en España. El Colegio de Santa Cruz (1491-1991)*, Andrés Ordax, S. y Rivera, J. (coord.), p. 14, Instituto Español de Arquitectura y Universidades de Alcalá y Valladolid, Valladolid, 1992.
  - Carrillo Castillo, J.M., "Génova y el primer Renacimiento en España: estado de la cuestión", *Príncipe de Viana*, Anejo 10, Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español, 1991, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, p. 147.
  - Cervera Vera, L., "Mecenas y artífices en la arquitectura renacentista", *Príncipe de Viana*, Anejo 10, op. cit., pp. 12-13,
  - Checa Cremades, F., "El arte del Renacimiento", en *Historia del Arte de España*, Barral i Altet, Xavier (dir.), p. 258-59, Bordas-Lunwerg Editores, Barcelona, 1996, pp. 251-293,
  - Collar de Cáceres, F., "El Plateresco", Cuadernos de Historia del Arte, Historia 16, Madrid, 1992: pp. 4/6/8,
  - Díez del Corral Garnica, R., *Arquitectura y Mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 195-6,
  - Fernández Madrid, M.T., "Una familia de mecenas: la Casa de Mendoza", en *El Marqués de Santillana 1398-1458. Los albores de la España moderna*, p. 150, Ed. Nerea, Hondarribia, 2001;
  - Gómez-Moreno Martínez, M., *Sobre el Renacimiento en Castilla*, op. cit., pp. 32, 39-40, 45,
  - Jiménez, A., "Síntesis de la arquitectura del renacimiento sevillano" en *Breve Historia de la Arquitectura en Sevilla*, Sevilla, 1985: p. 183,
  - Lenaghan, P., "It shall all be Roman", *Art in Spain and the Hispanic World, Essays in honour of Jonathan Brown*, Schroth, S. (ed), University of Washington Press, 2010, p. 218.
  - Marías Franco, F., *El largo siglo XVI*, Altea-Taurus-Alfaguara, Madrid, 1989: pp. 41, 207-208, 254-55;
  - Martín García, M., "Arquitectos y mecenas del Renacimiento en España", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 36, Granada, 2005: p. 33;
  - Nieto Alcaide, V. y Checa Cremades, F., *El Renacimiento...* op. cit. p. 55;
  - Nieto, V., Morales, A.J. y Checa, F., *Arquitectura del Renacimiento en España*, p. 30, Ed. Cátedra, Madrid, 2004
  - Proske, B.G., *Castilian Sculpture. Ghotic to Renaissance*, Hispanic Society of America, New York, 1951: p. 317;
  - Rodríguez de Ceballos, A., "El Renacimiento en España", *Príncipe de Viana*, Anejo 10, op. cit. p. 97.
  - Tormo y Monzó, E., "El brote..." op. cit. p. 118;
  - Yarza Luaces, J.,
    - "Gusto y promotor en la época de los Reyes Católicos", *Ephialte*, III, Vitoria, 1992: p. 63;
    - *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Nerea, Madrid, 1993: p. 137.

<sup>920</sup> Weitzmann, K., "The Heracles Plaques of St. Peters's Cathedra", "An addendum to 'the Heracles Plaques of St. Peters's Cathedra'", *Art Bulletin*, nums. 55:1 (1973, marzo) p. 1, y 56:2 (1974: junio), p. 248.

marfil de la Cátedra de San Pedro y para realizar su datación, se establece la conexión, precisamente a través de la ornamentación, entre las placas eborarias con motivos de Hércules existentes en dicha Cátedra y un grupo específico de marfiles carolingios datados en la segunda mitad del siglo IX.

Naturalmente, en el presente caso, no se tratar  de algo tan restringido, desde el punto de vista de la historia del arte, como los marfiles de la Alta Edad Media, pero sí podemos aludir a esta indagación, donde se llega a poder concretar la antigüedad de tales objetos artísticos, como precedente de nuestra investigación y de cómo, a través del estudio de los motivos decorativos en este grupo de monumentos Mendoza, tan significativos para el estudio de nuestra historia del arte porque suponen la introducción en Castilla, por primera vez, del lenguaje Renacentista, es posible localizar sus antecedentes, tanto geográficos como artísticos.

### **10.2.- Obras donde aparecen estos motivos y fechas de su realización**

Consideramos necesario relacionar dónde y, sobre todo, en qué momento cronológico, aparecen los modelos a que nos venimos refiriendo, porque, posteriormente, realizaremos un estudio iconográfico de los utilizados en cada uno de los edificios Mendoza, precisando su origen y, para ello, es preciso tener clara su cronología.

Es preciso, sin embargo, poner de relieve que esta introducción, por parte de los Mendoza, de modelos procedentes de Italia, se produjo en dos momentos diferentes:

- un primer momento en el que se utilizaron esporádicamente, por algunos Mendoza y de forma no sistemática, algunos modelos procedentes de Italia,

- y un segundo momento en el que ya se constata una voluntad específica de dejar claramente establecido que los edificios de esta concreta familia se deben identificar por estos modelos, precisamente porque proceden de Italia, y por la atribución a su uso de una serie de connotaciones que tienen que ver con el prestigio que la procedencia italiana (y, posiblemente, la estrecha relación de la familia con los Trastámara aragoneses) supondría para los Mendoza: "...se trata de empresas en las que se quiere obtener una imagen de prestigio a través de una serie de realizaciones claramente diferenciadas en lo estilístico respecto a la tónica general del arte de promoción regia o a imitación suya...prestigio social basado en una ostentación de lo nuevo.... No se valora de forma analítica, precisa y diferenciada, sino indiscriminada...."<sup>921</sup>.

#### 10.2.1.- Obras del primer momento, donde aparecen estos motivos y fechas de su realización

Hay una serie de obras y actividades de la familia que es necesario mencionar, aunque no estén incluidas en el grupo de las obras Mendoza que vamos a estudiar, por motivos de cronología, o por el uso coyuntural, no sistemático, de los modelos (aunque estos sean renacentistas y provengan de Italia), lo que aconseja su no inclusión.

Además de los que veremos a continuación, no hemos incluido el Palacio del Cardenal Mendoza en Guadalajara, porque, aunque su existencia es bien conocida, y se construyó durante la época que contempla el presente trabajo (1486-93 de acuerdo con el listado de asientos económicos de San Román <sup>922</sup>), no queda ni rastro del mismo, por lo que es imposible referirse a él.

Nos referiremos, por tanto, a las siguientes obras:

---

<sup>921</sup> Nieto Alcaide, V., Checa Cremades, F., *El Renacimiento...*, op. cit., 1985, p. 27.

<sup>922</sup> Véase San Román, F. de B., "Las obras y los arquitectos del Cardenal Mendoza" en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, pp. 193-161, mayo-agosto 1931.



- El Palacio del Infantado (Guadalajara), edificado por el segundo Duque del Infantado. En su portada y patio aparecen detalles decorativos significativos, traídos de Italia, que muestran indudablemente la vinculación de los Trastámara aragoneses con los Mendoza, como hemos dicho, aludiendo a la llamativa representación de los grifos rampantes en la portada, así como los que, afrontados, decoran la galería alta del patio, tan similares en concepto, aunque no en estilo, a los del Arco del Castelnuovo. Es necesario, igualmente, resaltar la decoración del pretil de la misma galería en el que aparecen unos cuadrifolios con una roseta en el centro (que podría perfectamente haber sido copiada del intradós del arco inferior del Castelnuovo de Nápoles), rodeada de una inconfundible, aunque gótica, laurea<sup>923</sup>.

Desde el punto de vista cronológico, la construcción del palacio se inició en 1480, y el patio estaba terminado en 1483, lo que significa que esta obra es anterior al viaje del segundo conde de Tendilla a Italia, por lo que creemos que es plausible que fuera su padre quien trajo los modelos y los comentó con su hermano, el Duque, tras sus viajes a Roma y Mantua como representante de la corona de Castilla<sup>924</sup> (Ilust. Num. 2.8 a y b), o, por qué no,

---

<sup>923</sup> Más adelante hablaremos de las columnas torsas que descansan precisamente sobre este pretil, y que, según León Coloma, están en estrecha relación con las de la fachada de la Lonja de Granada. Véase León Coloma, M.A., “La Lonja”, en *El libro de la Capilla Real*, pp. 248-257, Pita Andrade, J.M. (coord.), Ediciones Miguel Sánchez, Granada, 1994.

<sup>924</sup> Creemos necesario basar la cronología del Palacio, y, más concretamente, la de su fachada y patio, sobre el estudio realizado por de Santiago Fernández, J. y de Francisco Olmos, J.M., y publicado en 2006 (*Documenta & Instrumenta*, op. cit., pp. 131-150), en el mismo, se data la fachada, apoyándose en un estudio exhaustivo de la inscripción que rodea el vano de la puerta principal, en 1480. Por otra parte, Azcárate y Ristori, J.M., en “La fachada del Palacio del Infantado”, *Archivo Español de Arte*, oct-dic. 1951, pp. 307-19, decía que “...la inscripción que corre sobre los arcos de la galería baja del patio... (ofrece) la fecha de 1483, y, tres años antes, la fachada...”. También Layna Serrano, F., op. cit. p. 417 (confirma documentalmente el final de la obra en 1485). Finalmente, Nieto, V., Morales, A.J. y Checa, F., en *El Renacimiento...* Op. cit. p. 36, que la databan inicialmente entre 1492-95, añaden: “...recientemente se ha propuesto adelantar la fecha de su construcción, situándola entre 1479 y 1492... solamente el hallazgo de nuevos documentos podrá zanjar definitivamente el problema”. Nos atendremos, por tanto, a la fecha que ofrece el artículo más moderno, realizado por dos conocidos y reputados

también pudo aportarlos su hijo mayor, que le acompañaba, como veremos.

- la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos (1482-1494)<sup>925</sup>. Doña Mencía<sup>926</sup>, esposa del Condestable de Castilla, Pedro Fernández de Velasco, hija del Marqués de Santillana y hermana del Cardenal Mendoza y del primer Duque del Infantado se ocupó personalmente de su edificación<sup>927</sup>: en ella ya aparecen laureas decorativas y muchos otros detalles procedentes del Renacimiento italiano<sup>928</sup>, aunque se saldría de la finalidad del presente trabajo constatar de dónde pudieron provenir los modelos que utilizó.

---

epigrafistas, aceptando como fecha de edificación de la fachada la que figura en la inscripción de la puerta, según éstos: 1480.

<sup>925</sup> Fechas de construcción: 1.07.1482: licencia para construir del Cabildo de la Catedral; otro dato: "...parece que en 1486 iba muy adelantada y se concluyó en 1494.... La sacristía se completó en 1517". Véase Rico Santamaría, M., *La Catedral de Burgos, patrimonio del Mundo*, p. 315, Fournier A. Gráficas, Vitoria, 1994.

<sup>926</sup> Cervera Vera la menciona varias veces en su obra, como uno de los Mendoza constructores e introductores del Renacimiento italiano. Véase Cervera Vera, L., *Arquitectura del Colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid*, pp. 20, 22-23, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Valladolid, 1982. Igualmente, Marcos Rico le atribuye "la idea y gestión efectiva (de la construcción de la Capilla)... por la obligada ausencia de su esposo en tierra de moros por el sur...". Véase Rico Santamaría, M, op. cit. p. 315.

<sup>927</sup> Silva Maroto, P., "...lo habitual era que fueran hombres los que establecieron este tipo de fundaciones –con independencia de si después era la esposa la encargada de contratar las obras-...": "El arte en España en la época del primer Marqués de Santillana (1398-1458)" en *El Marqués de Santillana -1398-1458-...* op. cit. p. 178. Véase, asimismo, Ara Gil, C.J., "Escultura en Castilla y León en la época de Gil de Siloe. Estado de la Cuestión", pp. 145-188, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la Escultura de su época*, Burgos, 13-16 octubre 1999, Institución Fernán González, Academia Burguense de Historia y Bellas Artes, Burgos, 2001.

<sup>928</sup> Proske, B. G., *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*, Hispanic Society of America, New York, 1951, p. 256 "...Los escultores góticos que trabajaban en la entrada de la Capilla del Condestable solo tenían que mirar enfrente para ver las nuevas obras, y existe evidencia de que miraron, y copiaron tímidamente, algunas cosas, porque semiescondidos en los elementos góticos hay pinceladas de ornamentos renacentistas. Se labraron diseños *a candelieri* en los paneles tras las columnillas y en el borde del relieve de la Natividad. ... los capiteles presentan niños jugando con delfines, tema, el de los niños desnudos, ya familiar en el gótico tardío pero con formas más llenas y redondeadas, con la suavidad natural de la carne juvenil que presentaban los italianos; los delfines clásicos es un motivo que no había sido introducido antes de que hubiese contactos con el Renacimiento....".

- El monumento funerario del Doncel de Sigüenza, (1487-1490 aprox.) en la Catedral de dicha ciudad, cuya postura (recostado y apoyado en el codo) es un claro trasunto de la de muchas obras escultóricas de la antigüedad clásica, una de las cuales debió ser su inspiradora. El modelo tuvo que llegar a la familia Vázquez de Arce, con toda plausibilidad, a través de su estrecha conexión con los Mendoza<sup>929</sup>.

Respecto de estos modelos iniciales, reiteramos que pudieron ser traídos a Castilla, con anterioridad a 1486, bien por el primer Conde de Tendilla (o por su hijo y heredero), a cuyos viajes a Italia ya hemos aludido, bien por el propio don Pedro González de Mendoza, tras su estancia en Italia con anterioridad a ser creado cardenal, y ello por lo que dice Vespasiano da Bisticci, que reproducimos:

*"Meser Piero di Mendoza, ispagnuolo, di stirpe nobilissima, fu fatto cardinale da papa Sixto per le sua virtù. Ebbe notitia universale così in iure canonico, como in questi Studio d'umanità et filosofia et teologia. Istete più anni in corte di Roma, e quivi fu molto stimato et honorato per le sue virtù. Faceva continuamente fare libri et comperava, così sacri come gentili, in modo che ragunò grande quantità di libri, per volere fare una librería. Aveva il padre signore di primi di quello regno, il quale non era litterato, ma intendeva benissimo la lengua toscana, et per questo fè fare il cardinale qui in Firenze grandissima quantità di libri in lengua Toscana, per transferirgli per suo piacere in ispagnuolo, et fece fare in Ispagna in casa sua una librería di libri toscani, che volle che fossi comune a chi ne voleva, et meser Piero et tutta la sua casa, casa d'uomini nobilissimi, et dati tutti alle virtù, et è oggi in Ispagna de' primi uomini di quello regno. Di poi che fu cardinale, non è mai venuto in corte di Roma. Dell'opere ha composto non ho notitia, et per questo non se ne fa mentione"*<sup>930</sup>

<sup>929</sup> Sánchez Gil, I., *El Doncel de Sigüenza, origen e inspiración*, Aula Documental de Investigación, Madrid, 2010.

<sup>930</sup> Citado por Gómez Moreno, A., en "D. Íñigo López de Mendoza, sus libros y su empresa cultural", en *El Marqués de Santillana 1398-1458...* pp.67-68, dice citar por la edición de Aulo Greco (Florenia: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1970, vol. I., pp. 205-206). Los subrayados son nuestros.

Si hemos de creer a este célebre humanista, el futuro Cardenal Mendoza sí estuvo en Italia, y en concreto en Roma, durante algún tiempo con anterioridad a 1473, fecha en que recibió el capelo cardenalicio, ya que, según asevera da Bisticci, después no volvió nunca más a Roma.

El dato que nos ofrece da Bisticci abre la posibilidad de que fuese el propio don Pedro quien trajese a Castilla no solo algunas (o muchas) de las piezas de su importantísima colección, sino también modelos arquitectónico-decorativos que pudo mostrar, y utilizar su influencia para que fueran usados, a su hermano el Duque del Infantado, a su hermana, la esposa del Condestable de Castilla, y a otros personajes de la época que se encontraban en la esfera de influencia de estos grandes personajes, como el padre del Doncel de Sigüenza, que era el secretario del Duque.

10.2.2.- Las obras Mendoza del segundo momento y su consideración como “Grupo de Edificios”, es decir, con vinculación entre ellas por similitud de modelos, por diferentes tratadistas y comentaristas:

- Gómez-Moreno, se refiere a las portadas: según su opinión, tres edificios Mendoza forman grupo por ser similares sus portadas: la del convento de S. Antonio de Mondéjar “hermana de las de Sta Cruz de Valladolid y Cogolludo”<sup>931</sup> (Ilust. Num. 3.10 y 5.9). Es interesante resaltar que son éstos los tres primeros edificios que presentan modelos decorativos italianos en Castilla, de acuerdo con la cronología que planteamos a continuación.
- También Díez del Corral se refiere a un grupo: “Los elementos renacentistas del colegio de Santa Cruz, el palacio de Cogolludo, el de don Antonio de Mendoza en Guadalajara, la iglesia de san Antonio de Mondéjar, etc. ...considerados en su conjunto, forman un grupo que se puede aislar del resto de las construcciones que por aquellos años se estaban realizando

---

<sup>931</sup> Gómez-Moreno Martínez, M., *Sobre el Renacimiento...*, op. cit., p. 55.

en España<sup>932</sup> (Ilust. Num. 3.10). Aunque posteriormente, y refiriéndose a la autoría de Lorenzo Vázquez, hace una lista más amplia que incluye también la tumba del Cardenal Mendoza, y el Hospital de Santa Cruz, ambos en Toledo<sup>933</sup>.

- Tormo<sup>934</sup> menciona, como integrantes de lo que denomina “el brote del Renacimiento”, el Palacio del Infantado de Guadalajara, el Colegio de Santa Cruz de Valladolid, el Palacio de Cogolludo, la tumba del Cardenal Mendoza en la Catedral de Toledo, el Hospital de Santa Cruz de la misma ciudad, el sepulcro del segundo Cardenal Mendoza, en Sevilla, la Capilla Real de Granada y el Castillo de la Calahorra. Se refiere también a las obras de la Iglesia de Sta. Cruz en Jerusalén, en Roma, que no vamos a tratar aquí por no tener relación con la finalidad del presente trabajo.

En otro punto de su largo artículo<sup>935</sup>, sin embargo, Tormo se refiere al “primer silabario de nuestro renacimiento arquitectónico, del que son incunables el Palacio de Cogolludo, el Instituto de Guadalajara (se refiere al Palacio de Don Antonio de Mendoza), San Francisco de Mondéjar (así en el original), Santa Cruz de Valladolid y otras muchas cosillas (particularmente capiteles muy típicos, aunque con variantes), en diversos monumentos alcarreños”. Parece que considera estas obras como las primeras que se realizaron con la intención consciente, por parte de los Mendoza, de individualizar a su familia por el tipo de obras que ésta mandaba erigir.

---

<sup>932</sup> Díez del Corral Garnica, R., *Arquitectura...*, op. cit., p. 30.

<sup>933</sup> Díez del Corral Garnica, R., “Lorenzo Vázquez y la Casa del Cardenal don Pedro González de Mendoza”, *Goya*, nº 155, pp. 280-85, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1980.

<sup>934</sup> Tormo y Monzó, E., “El brote... op. cit., XXV (1917), pp. 117-121.

<sup>935</sup> Tormo y Monzó, E., op. cit. XXVI (1918), p. 119.

- Finalmente, Pérez Arribas y Pérez Fernández<sup>936</sup> consideran como grupo: el Colegio de Sta. Cruz Valladolid, el Convento de San Antonio de Mondejar, el Palacio de Cogolludo, el Palacio de Guadalajara del Cardenal Mendoza (desaparecido), el Palacio de don Antonio de Mendoza en la misma ciudad y el Castillo-Palacio de la Calahorra.

### **10.3.- La cronología de las Obras Mendoza**

Para la exposición y comentario de las obras Mendoza de este segundo momento, creemos preciso realizar una secuencia cronológica, lo más ajustada posible, de las obras de la familia Mendoza, habiendo confirmado, con los datos de que se dispone en la literatura publicada hasta el momento, su verosimilitud:

10.3.1.- El Colegio de Santa Cruz de Valladolid.- Fundación del Cardenal Mendoza: El "primer ejemplo de la arquitectura española del Renacimiento"<sup>937</sup>. Primera obra de arquitectura civil donde aparecen, por primera vez, motivos decorativos procedentes de la Italia renacentista:

Los pormenores de la decisión de fundar el Colegio y las diferentes fechas de concesión de las Bulas y Concordias por el Papa (Sixto IV, 1479 y 1483; Concordia de 1484) y las Constituciones (Vitoria, 1483; promulgación 1484) para su Fundación se hallan en la mencionada obra de Cervera Vera<sup>938</sup>.

Inicio de las obras: 1486<sup>939</sup> y finalización en 1491<sup>940</sup>. El último asiento de gastos es de 8 de septiembre de 1492, aunque los de este año se refieren a

---

<sup>936</sup> Pérez Arribas, J.L y Pérez Fernández, J., *El palacio de los Duques de Medinaceli en Cogolludo*, p. 21, Aache Ediciones, Guadalajara, 2000. Véase igualmente la obra muy ampliada, del mismo título y de los mismos autores: Ed. Gea Patrimonio, Guadalajara, 2008; asimismo, la versión on-line de la misma obra, de 2012, en [www.jlperezarribas.es](http://www.jlperezarribas.es).

<sup>937</sup> Arias de Cossío, A.M., *El arte del Renacimiento español*, p. 51, Ed. Encuentro, Madrid, 2009.

<sup>938</sup> Cervera Vera, L., *Arquitectura...* 30-32.

<sup>939</sup> Según la lista de gastos incluida en el artículo citado de San Román, pp. 154-55.

<sup>940</sup> Así figura en la cartela del zaguán y también en la portada conopial del patio.

obras menores (pintura de la librería). Cronológicamente, esta obra se había iniciado en 1486 y, con toda probabilidad, las obras iniciales las llevaría a cabo un arquitecto del Cardenal (Alberto de Carvajal solía ser su arquitecto, aunque no hay constancia de su nombre en la documentación existente del Colegio, y sí, sin embargo, del de otros dos maestros canteros: Pedro Polido, que había trabajado con Juan Guas en el Parral<sup>941</sup> y Juan de la Riba)<sup>942</sup>; se ha presumido que fueron el segundo conde de Tendilla y su arquitecto (Lorenzo Vázquez) quienes aconsejaron al Cardenal<sup>943</sup> tras la anécdota que refiere Salazar de Mendoza de su disgusto ante la pobreza del edificio terminado y el amago de su destrucción en 1488<sup>944</sup>.

De la obra se habría hecho cargo, en 1490, Lorenzo Vázquez, posiblemente por intervención de su sobrino<sup>945</sup>: los datos de que disponemos indican que el Colegio estaba ya terminado y funcionando en 1494<sup>946</sup>. Es claro que Vázquez se limitó a insertar una parte frontal, que incluía una portada renacentista, en un edificio, ya realizado, de tipo gótico, analizaremos esta obra con detenimiento (al igual que todas las que figuran en el presente listado) en el próximo epígrafe.

---

<sup>941</sup> Díez del Corral Garnica, R., *Arquitectura...* op. cit. p. 28.

<sup>942</sup> Al respecto, vid. San Roman, F. de B., "Las obras..." op. cit.

<sup>943</sup> Martín García, J.M., op. cit. pp. 226 y 271-272, 275. Véase también Gómez-Moreno Martínez, M., *Sobre el Renacimiento...* p. 42.

<sup>944</sup> Salazar de Mendoza, P., *Cronica de el Gran Cardenal de España, don Pedro González de Mendoza*, p. 266, Imprenta de doña María Ortiz de Saravia, Toledo, 1625. También en Gómez-Moreno Martínez, M., op. cit., p. 42.

<sup>945</sup> Nieto, V., Morales, A.J. y Checa, F., op. cit., pp. 29 y 31. La opinión de estos autores es que el Cardenal vio la portada del Colegio de San Gregorio, cuya construcción era coetánea al de Santa Cruz y le encontró mucho más atractiva, de ahí su decepción y el deseo de echarlo abajo, por encontrarlo "empobrecido" junto a San Gregorio.

<sup>946</sup> "Un grupo selecto de estudiantes inició su vida colegial el día de San Matías de 1484, viviendo provisionalmente en unas casas vecinas hasta que el año 1492 se incorporaron al nuevo Colegio, que en lo fundamental estaba terminado el año anterior —según dice una inscripción renacentista del zaguán". Véase Andrés Ordax, S. (coord.), *El Cardenal y Santa Cruz: V Centenario del Cardenal Mendoza*, p. 13, catálogo de la exposición del mismo nombre en el Colegio Mayor de Sta. Cruz de la Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la misma Universidad, Valladolid, 1995.

### 10.3.2.- El Palacio de Cogolludo. Erigido por Don Luis de la Cerda, Duque de Medinaceli

No se conoce fecha de inicio de las obras, ya que no existe documentación (hasta la fecha de cierre del presente trabajo, que sepamos). La hipótesis más difundida, y reiterada en la gran mayoría de los trabajos que se han dedicado a este tema, es la de Gómez-Moreno, según el cual el inicio dataría de 1492, cuando empiezan las conversaciones para el matrimonio del hijo del Cardenal, el Marqués del Cenete, con la hija del Duque, en el entendimiento de que los padres de los novios tenían la intención de que el palacio fuese la residencia del futuro matrimonio.

Sin embargo, como indicios concretos documentales se pueden mencionar:

- La construcción del Palacio del Infantado en 1480, y el planteamiento, ya desde aquellos momentos iniciales, de su ubicación y formato, atendiendo al carácter urbano y representativo del edificio<sup>947</sup>,
- El arriendo, en 1489-90, de las rentas del Duque por tres años a unos prestamistas judíos ¿quizá para conseguir dinero para las obras que tenía in mente?<sup>948</sup>
- Existen también cuatro documentos, todos ellos de tasaciones realizadas en relación con la construcción en Cogolludo de una muralla nueva y sus puertas<sup>949</sup>, que mencionan en su artículo Laguna Paúl y López Gutiérrez, que se refieren a fechas entre 1494 y 1503, y, de su contenido, así como

---

<sup>947</sup> “La renovación de la tipología del palacio, articulando sus componentes en torno a un patio central, prestando una atención preferente a la fachada, como parte representativa hacia el exterior y el sometimiento de todos los componentes a unos principios de composición formal, fue algo que se produjo en los mismos años a través de dos lenguajes arquitectónicos diferentes: el gótico, que lo plasma renovando sus propias soluciones, enriqueciéndolas con otras nuevas, y el renacentista, que importa unos modelos ya experimentados”, en Nieto, V., Morales, A.J. y Checa, F., op. cit., p. 36.

<sup>948</sup> Pérez Arribas, J.L y Pérez Fernández, J., *El palacio de los Duques...* op. cit. p. 30.

<sup>949</sup> Laguna Paúl, T., y López Gutiérrez, A.J., “Los recintos amurallados y el urbanismo en Cogolludo de 1176 a 1505”, *Laboratorio de Arte*, pp. 29-52, Revista del Departamento de Historia del Arte, num. 1, 1988, ISSN: 1130-5762, e-ISSN: 2253-8305 Universidad de Sevilla.



de los mapas que adjuntan, se puede deducir que el primer Duque de Medinaceli inició una remodelación urbanística de gran calado en Cogolludo, y que esta remodelación incluía la construcción de una nueva muralla fuera del perímetro de la antigua, de forma que el Palacio y todas sus dependencias quedaban incluidos dentro del nuevo recinto. Asunto que menciona también Antonio López Gutiérrez, que adscribe con rotundidad al primer Duque de Medinaceli la responsabilidad de estas obras<sup>950</sup>.

- Otro indicio que nos aportan los documentos existentes: desde noviembre de 1492, toda la correspondencia del Duque, hasta su muerte (en 1501), está fechada en Cogolludo, luego es muy posible que éste ya viviera en el Palacio desde entonces (porque todos los anteriores documentos se refieren a su sede de Medinaceli, o a otros lugares que le pertenecían). Esto significaría, por tanto, que el palacio ya era habitable desde finales de 1492; de aquí se deduciría que el inicio de las obras pudo ser 1489/90 y la finalización (al menos en parte, de forma que pudiese estar habitable para el duque) en noviembre de 1492 aproximadamente.
- Hay que decir, además, que el nuevo matrimonio nunca habitó este Palacio, sino que tuvo su residencia en la vecina villa de Jadraque, por lo que no parece confirmarse la suposición de Gómez-Moreno (que también aceptan o mencionan otros autores) sobre la finalidad para la que se erigió el edificio. Lo que no deja lugar a dudas es el hecho de que la correspondencia del Duque, desde noviembre de 1492 hasta su muerte en 1501, está datada en Cogolludo, por lo que creemos que las fechas 1489/90-92, para su construcción, son efectivamente plausibles.

---

<sup>950</sup> López Gutiérrez, A. J., "Documentación señorial y concejil del Señorío de Cogolludo en el Archivo Ducal de Medinaceli de Sevilla (1176-1530)", p. 164, Nota 49, donde remite al Archivo Ducal de Medinaceli, Secc. Cogolludo, Leg. 11, docs. Nums. 44 y 48, los testimonios sobre la muralla, *Historia, instituciones, documentos*, ISSN: 0210-7716, e-ISSN: 2253-8291, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, num. 10, 1984.

De lo expuesto, podemos deducir que don Luis de la Cerda, posiblemente por influencia, o a imitación de, su primo el Duque del Infantado<sup>951</sup>, se planteó la construcción de una nueva, y lujosa, morada, aprovechando que ya se había embarcado en la gran remodelación urbanística de la villa de Cogolludo, que a todas luces prefería a la sede tradicional de su Casa en Medinaceli, o, mirándolo desde otro punto de vista, se planteó esta remodelación de la muralla de la villa después de decidir que quería construirse un nuevo palacio en ella. La cronología de esta reforma, si atendemos a las fechas de los documentos de tasación: el primero de 1494, tiene que datarse necesariamente en 1491, 92 o 93.

### 10.3.3.- El Convento de San Antonio de Mondéjar. Fundación del segundo Conde de Tendilla.

Primera obra religiosa, gótica, decorada con motivos renacentistas italianos, en Castilla. Inicio de las obras de preparación, en ausencia de su fundador, pero controladas directamente por él, de acuerdo con su correspondencia, en marzo de 1497: en carta de 10 de marzo remite el conde al Alcaide Padilla y a sus administradores, un largo escrito en que se interesa por las primeras obras de preparación: elección del lugar, de los precios de las tapias y de la madera, de la llevada de aguas, solicita también una muestra de piedra, para que la que se utilice no sea de yeso, etc, etc<sup>952</sup>.

No hay datos, sin embargo, de la fecha de terminación, aunque, si estimamos que pudieron durar entre dos y tres años, esta fecha podría ser 1499-1500. El conde contempla el convento por primera vez, ya terminado, en 1509, cuando

---

<sup>951</sup> O quizá porque coincidió un conjunto de circunstancias diversas: la edificación del Palacio del Infantado y del Colegio de Santa Cruz, la existencia de un cuaderno de modelos no conocidos hasta el momento, la decisión familiar conjunta de utilizar aquéllos en adelante, la necesidad de reorganizar y urbanizar la villa de Cogolludo (que como hemos dicho, prefería a Medinaceli) y el hacer de la necesidad virtud aprovechando para erigir un palacio que rivalizara con el de su primo; todas estas circunstancias, por separado, o conjuntamente.

<sup>952</sup> García López, A., "La correspondencia del (II) Conde de Tendilla", *Wad-al-Hayara*, nº 22, pp. 85-86, Guadalajara, 1995.

se traslada a Castilla desde Granada y hace la conocida alusión a que “parece un modelo” en una de sus cartas<sup>953</sup>.

Gómez-Moreno atribuye este edificio a Lorenzo Vázquez y lo reputa como el modelo inicial de adaptación de lo ojival a lo romano, derivando de ahí su extraordinaria importancia<sup>954</sup>. Sin embargo, como podemos ver por la cronología que venimos estableciendo, este edificio sería el tercero dentro de la serie de aquéllos de los que los Mendoza son responsables y cuyos motivos decorativos mantienen la similitud en la que se basa nuestra tesis. Margarita Fernandez confirma la atribución de Gómez-Moreno a Lorenzo Vázquez, a través de un documento transcrito por Helen Nader (carta de 14.05.1515 de Luis Hurtado de Mendoza, hijo del segundo Conde de Tendilla, al Comendador Mayor de Castilla)<sup>955</sup>.

Lamentablemente, solo quedan en pie las ruinas de la fachada y parte del testero de la iglesia (aun hoy suficientemente reveladoras como para considerar al monumento como del primer renacimiento castellano). El convento se completó, como puede verse hoy día *in situ*, por los restos de las cimentaciones existentes, que son lo único que permanece.

#### 10.3.4.- El Palacio de Don Antonio de Mendoza en Guadalajara.

Los documentos existentes sobre este palacio son los siguientes:

- 10 de julio 1499 trueque de casas entre don Antonio de Mendoza y el Monasterio de la Merced<sup>956</sup>.

---

<sup>953</sup> Meneses García, E., *Correspondencia del Conde de Tendilla*, Biografía, estudio y transcripción, TI, 1508-1509, Carta en F 161,5, de 10 de noviembre de 1509, p. 823, *Archivo Documental Español*, Real Academia de la Historia, T. XXXI, Madrid. 1973.

<sup>954</sup> Gómez-Moreno Martínez, M., op. cit., p. 56.

<sup>955</sup> Fernandez Gomez, M., Estudio del *Codex Escorialensis 28-II-12*, *Libro de dibujos o antigüedades*, p. 25, coedición facsímil Editora Regional de Murcia/Patrimonio Nacional, Murcia, 2000.

<sup>956</sup> Rodríguez Rebollo, A., “El Palacio de don Antonio de Mendoza en Guadalajara. Aspectos decorativos y formales”, p 270, Nota 5, *Archivo Español de Arte*, LXXV, 2002, C.S.I.C., Madrid.

- 20 y 27 de diciembre de 1508, don Antonio compra casas y solares<sup>957</sup>.

Rodríguez Rebollo se refiere a una serie de documentos de compra y permuta de casas y solares que, según él, estaban en torno al palacio, para ampliar sus dependencias.

La primera de estas operaciones se realizó en 1499; contra la opinión de este autor, creemos que esta permuta se hizo para conseguir terrenos donde construir el palacio propiamente dicho (teniendo en cuenta que don Antonio, al parecer, había vivido siempre en el palacio de su hermano el Duque del Infantado, que murió en 1500, y cuyo heredero, posiblemente, no deseara tener otra familia distinta de la suya propia en su residencia, lo que hubiera obligado a este solterón a organizar su vida en casa propia).

Don Antonio había recibido, como herencia de su madre, algunas casas cercanas al Monasterio de la Merced de Guadalajara, y es lógico que, mediante permuta con otras propiedades, consiguiera un terreno suficientemente extenso como para construir sus propias “casas principales”, como las denomina en la escritura de donación de éstas a su sobrina, doña Brianda de Mendoza (8 de enero de 1507)<sup>958</sup>, que vivía con él en su nueva morada.

La construcción se habría iniciado, suponemos, inmediatamente a continuación: sobre 1500; o bien, si el palacio ya estaba construido y los solares nuevos procedentes de la permuta, (atendiendo a la opinión de Rodríguez Rebollo), eran para dependencias, ello significaría que la construcción pudo ser anterior a esta fecha. Herrera Casado y Ortiz García apuntan que la ocupación del palacio, prácticamente terminado ya, sería hacia 1506<sup>959</sup>, lo que parece coincidente con las fechas que manejamos, pese a que

---

<sup>957</sup> Rodríguez Rebollo, A., op. cit., p. 270, Notas 6 y 7.

<sup>958</sup> Rodríguez Rebollo, A., op.cit., pp. 270, nota 3.

<sup>959</sup> Herrera Casado, A. y Ortiz García, A., *El palacio de Antonio de Mendoza en Guadalajara*. Ed. Aache, Guadalajara, 1997, 2ª edición.

Rodríguez Rebollo habla de tres fases de construcción del palacio y de que la primera de ellas “debió iniciarse por la construcción del patio, ocupándose Vázquez y su taller del primer piso” y añade “en cuanto al aspecto cronológico, creemos que el piso superior del patio y la fachada fueron ejecutados después de 1509...”<sup>960</sup>. Respecto de esta cuestión, hay que decir que, aún no teniendo completa seguridad de esta cronología, sí se puede constatar que es cierto que el piso superior debió realizarse por un responsable (o una mano) distintos de los que llevaron a cabo la planta baja, como veremos.

Desde el punto de vista de la utilización de los motivos decorativos italianos, y en el estado en que hoy lo conocemos, es posible que el tímpano sobre la portada, eliminado por la reforma de Velázquez Bosco a principios del siglo XX, fuera realizado por Cristóbal de Adonza, como dice Rodríguez Rebollo, porque éste era un artista local, que aún trabajaba con los motivos tradicionales habituales, ya que la decoración del gran frontispicio desaparecido no tiene nada que ver con los motivos italianos y sí mucho con el estilo vegetal decorativo del último gótico<sup>961</sup>. Otra cuestión es el formato de frontón perfectamente clásico en el que se insertaba el escudo Mendoza de cuya fuente iconográfica nos ocuparemos en el próximo capítulo.

#### 10.3.5.- La Tumba del Cardenal Mendoza en el Presbiterio de la Catedral de Toledo.

Primer monumento funerario renacentista en Castilla. Datos documentales:

- Escritura pública de 4 octubre 1494, entre el Cabildo catedralicio de Toledo y representantes del Cardenal: acceden a que se haga la obra para incluir el “arco” que contendría su tumba dentro del presbiterio.

---

<sup>960</sup> Rodríguez Rebollo, A., op.cit., pp. 273 y 281.

<sup>961</sup> Prentice, A., *Renaissance Architecture and Ornament in Spain*, Ilustrac. Nº 39, Reedid. Alec Tiranti Ltd., Londres, 1970.

- muere el Cardenal (11 enero de 1495) y le sucede, como Arzobispo de Toledo, Francisco Jiménez de Cisneros: éste desea ampliar la capilla mayor de la catedral. Las obras de ampliación coinciden con la de la instalación y construcción del sepulcro Mendoza.

Fecha de inicio: dudosa entre 1498 <sup>962</sup>y 1503, por los problemas que supone el rompimiento del coro de la catedral en el lugar que designó el Cardenal Mendoza, y los criterios, aparentemente causantes de polémica, entre el Cabildo y el nuevo Arzobispo (Cisneros, quien todavía no era Cardenal).

- Sin duda alguna, en mayo de 1503 ya estaban las obras (las de ampliación de la capilla mayor, proyecto de Cisneros, que abarcaban también a la tumba del Cardenal) empezadas, porque (8.05.1503) se descubre el enterramiento del infante don Sancho de Aragón, Arzobispo de Toledo, en el pavimento del presbiterio<sup>963</sup>.

En 1513, ya estaba terminado el sepulcro, como evidencia una carta en relación con los sepulcros Vargas en San Francisco de Madrid, encargados al pedrero de Toledo Lucas Luys, que había trabajado en esta ciudad entre 1496 y 1503, y al que los comitentes Vargas de Madrid encargan que haga "lo mismo que en el

---

<sup>962</sup> Según Díez del Corral, el 27 de mayo de 1498, se dirige Cisneros al Cabildo sobre que se había llegado a un consenso sobre un nuevo proyecto para el sepulcro: "La reina había visto la traza, que había realizado 'el que labra' la sepultura": *Actas Capitulares de la Catedral de Toledo*, Libro 2, p. 130. En Díez del Corral Garnica, R., "Muerte y humanismo: la tumba del Cardenal don Pedro González de Mendoza", *Boletín de la R.A.BB.AA. de S. Fernando*, nº 64, 1987, p. 215-16.

<sup>963</sup> Salazar de Mendoza, P., op. cit., p. 372. Avala también esta datación, de erección del sepulcro después de 1503, según Margarita Fernández, el hecho de que en 1502 Antoine de Lalaing visitó la catedral del Toledo, dentro del séquito de Felipe el Hermoso y su esposa, y pese a que elogia la catedral, como "una de las más excelentes iglesias de España" y se refiere a los ricos objetos que el Cardenal había dejado a ésta en su testamento, no hace alusión alguna a este sepulcro que, por su suntuosidad, y, añadimos, por su extraña arquitectura para gentes de la época, hubiera debido sorprenderle hasta el punto de hacer mención al respecto. Véase Fernández Gómez, M., "La arquitectura como documento: el sepulcro del gran cardenal Mendoza en Toledo", p. 227, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, num. 63, segundo semestre 1986.

bulto del Cardenal Mendoza en Toledo”<sup>964</sup>. Es claro, por tanto, que 1503 y 1513, son *terminus ante quem* y *post quem* de esta obra Mendoza.

#### 10.3.6.- El sepulcro del Cardenal Don Diego Hurtado de Mendoza, Arzobispo de Sevilla, fallecido en 1502, en la Catedral hispalense.

Es una de las pocas obras Mendoza sobre la que tenemos documentación precisa a partir de la cual podemos hacer su datación: en el Epistolario del Conde de Tendilla<sup>965</sup> se contienen las instrucciones precisas que impartió para la realización de este sepulcro en la Catedral de Sevilla, sobre cómo tiene que hacerse y seguirse al pie de la letra el diseño realizado (“en el debuxado no se mude cosa ninguna”); es claro, por tanto, que existió este diseño y que lo tuvo y aprobó el Gran Tendilla: un diseño más de los que, casi con seguridad, podemos decir que se han perdido, de todos los que encargó y trajo, don Íñigo, tras su viaje a Italia (1486-87). Fecha del escrito: 15 octubre 1505.

El sepulcro fue esculpido en Italia y trasladado por partes hasta Sevilla dónde quedó instalado en 1509 o al año siguiente<sup>966</sup>.

Más datos sobre el tema los da Gómez-Moreno<sup>967</sup>: Fancelli había encargado en Génova quince carretadas de mármol (de las canteras de Massa-Carrara) en agosto de 1508, con destino a este monumento, dice este autor que quizá se montó en 1509. Todo ello son suposiciones, y como tales las incluimos aquí.

---

<sup>964</sup> Díez del Corral Garnica, R., “Muerte y humanismo... op. cit. p. 218; también en la obra de la misma autora: *Arquitectura...*, op. cit. pp. 39-45, en ambos casos citando a Margarita Estella, “Artistas madrileños en el palacio del Tesorero (Descalzas Reales), el Palacio de Pastrana y otros monumentos de interés”, p. 64-65, *Archivo Español de Arte*, nº 58, 1985.

<sup>965</sup> Szmolka Clarés, J., *Epistolario del Conde de Tendilla (1504-1506)*. (Estudio: José Szmolka Clarés. Edición y transcripción: M<sup>a</sup> Amparo Moreno Trujillo y M<sup>a</sup> José Osorio Pérez), p. 504, Universidad y Diputación Provincial de Granada, Granada, 1996.

<sup>966</sup> Gómez-Moreno Martínez, M., *Hacia el Renacimiento...* op. cit., pp. 79-80; Fernandez Gómez, M., *Los grutescos...* op. cit., p. 227; Hernández Perera, J., *Escultores Florentinos en España*, p. 11, Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C., Madrid, 1957; Marías, F., *El largo...* p. 261, Lenaghan, P., “It shall all be Roman”, *Art In Spain And The Hispanic World*, Schoth, S. (ed.) pp. 212-236, Univ. Of Washington, Seattle (USA), 2010; Lenaghan, P., “Reinterpreting the Italian Renaissance in Spain: Attribution and Connoisseurship”, p. 14, *The Sculpture Journal*, II, 1998, Public Monuments and Sculpture Association, London.

<sup>967</sup> Gómez-Moreno Martínez, M., op. cit. p. 79.

Lo que sí tenemos documentado es que la redacción del epitafio, realizada por el propio Conde, fue remitida a su amigo y acompañante desde Italia, Pedro Mártir de Anglería, para que la pusiera en el clásico latín con el que aparece, de acuerdo con la carta del Conde de 17 de julio de 1509, que dice así: “..os enbio el letrado que se a (tachado: que se ha) de poner en la sepultura del señor cardenal don Diego (tachado: Hurtado), de buena memoria, para que me lo hagais en latin, porque yo carezco de aquel lenguaje, vos absente”<sup>968</sup>. Es de entender que, al ser éste uno de los últimos toques en la realización del monumento, seguramente ya estaba prácticamente acabado, a falta de la inscripción.

Por todo lo dicho, podemos deducir que el “debuxado”, es decir, la traza, se realizó con anterioridad a octubre de 1505, (podríamos decir que el proyecto de realización se inició casi contemporáneamente al de la tumba del Cardenal Mendoza en Toledo -1503-, fecha en que también se estaba trabajando en Guadalajara para el palacio de don Antonio) y se materializó, de acuerdo con Gómez-Moreno, después de recibir las carretadas de mármol mencionadas (en el caso de que las mismas estuviesen destinadas a este sepulcro, lo que no consta en ninguna parte), después de agosto de 1508, y estaba a punto, para los últimos retoques (el epitafio) en julio de 1509.

### 10.3.7.- El Castillo-Palacio de La Calahorra, Granada

La construcción de esta la fortaleza de La Calahorra, según Miguel Angel Zalama, se iniciaría a partir de 1425, como defensa para proteger los territorios musulmanes ante el avance de las tropas cristianas<sup>969</sup>. Su origen, por tanto, es anterior a la reconquista del Reino de Granada.

---

<sup>968</sup> Meneses García, E., *Correspondencia del Conde de Tendilla*, TI (1508-1509), p. 655, F. 106,2.

<sup>969</sup> Para justificar esta datación, este autor ofrece su aparición en el *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus territorios de Ultramar*, II, Madrid, 1846, p. 240, de P. Madoz, aunque, indica, “La noticia no es concluyente para determinar el carácter musulmán de la fortaleza –no aclara la procedencia del dato y no parecen existir razones especiales para fijar esa fecha- no obstante, esta hipótesis tiene otros puntos de apoyo”, véase Zalama, M.A. *El Palacio de la Calahorra*, pp. 39-41, Caja de Ahorros de Granada, Granada, 1990.



La existencia del castillo, previa a la aparición como propietario del Marqués del Cenete, se justifica, sigue Zalama, en el documento de cesión del señorío del mismo nombre por parte de su padre, el Cardenal Mendoza (que lo había recibido como recompensa por su contribución a la guerra), quien lo instituyó en mayorazgo para su hijo, cediéndole “villas, e lugares e alcazar”, lo que, añade este autor, presupone la existencia de la fortaleza, añadiendo que los libros de cuentas del Cardenal reflejan gastos en 1491 y 1492 por obras realizadas en La Calahorra<sup>970</sup>

El interés que, para los fines de la presente tesis, tiene este edificio se centra en la intervención del Marqués del Cenete en la realización del patio palaciego que insertó dentro de la fortaleza, la cual, hasta este momento, era una simple fortificación utilizada, ahora, para un fin contradictorio en relación con el que se creó: la defensa de un territorio reconquistado frente a posibles ataques musulmanes.

No hemos de olvidar que los Marqueses del Cenete tenían una residencia en Jadraque, donde residieron desde el primer matrimonio de don Rodrigo, en 1493 (véase nuestro epígrafe 10.3.2). No obstante, tras la muerte de su primera mujer (D<sup>a</sup> Leonor de la Cerda) y las múltiples situaciones complicadas por las que atravesó la vida del Marqués en relación con su segundo matrimonio, nos hacen pensar que esta residencia arriacense fue poco utilizada tras su unión con Doña María de Fonseca. Por otra parte, es comprensible que quisiera utilizar una de sus posesiones y convertirla en un lugar más habitable y amable que un simple recinto militar, aunque manteniendo este carácter debido a la insurrección de los mudéjares de 1500 a 1501. Por ello, dice Fernando Marías, “hemos de tener en cuenta esta fecha, 1501, como la del impulso final para la construcción de la fábrica militar andaluza”<sup>971</sup>.

---

<sup>970</sup> Zalama, M.A., *El Palacio...* op. cit., p. 40, citando a Layna (*Historia de Guadalajara...* op. cit. p. 478) y San Román (“Las obras y los arquitectos...”, op. cit., p. 157).

<sup>971</sup> Marías, F., “Sobre el Castillo de la Calahorra y el Codex Escorialensis”, p. 120, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. II, pp. 117-129, U.A.M., Madrid, 1990.

Entre 1506 y 1508 se lleva a cabo la organización de la estructura civil, el patio, la distribución de salas y la planimetría<sup>972</sup>. Es decir, se instala y establece la infraestructura sobre la que, después, se implantará la obra de embellecimiento y decoración, debida a los maestros italianos a los que se dirigió.

Posteriormente, entre 1509 y 1512, se realiza la "obra italiana", justificada por el deseo de don Rodrigo de convertir el castillo en residencia civil<sup>973</sup>, y palaciega, de acuerdo con las tendencias que mostró durante toda su vida<sup>974</sup>. Existe documentación datada entre 1509 y 1512 ("Conservados en Génova, son un conjunto de contratos realizados desde finales de 1509 hasta 1512 en esa ciudad, donde se detallan encargos de material, pagos, acuerdos para que varios artistas se trasladasen a La Calahorra y otros puntos..."<sup>975</sup>) en la que se plasma la puesta en marcha y terminación de las obras<sup>976</sup>, quedando, así, perfectamente datada, la cronología de las mismas.

#### 10.3.8.- El Hospital de Santa Cruz de Toledo. Fundación del Cardenal Mendoza

Como en casi todas las obras Mendoza, los datos son pocos y fragmentarios porque no existe documentación alguna. A continuación relacionamos los pocos de que disponemos en orden cronológico:

---

<sup>972</sup> Marías, F., *El largo...* p. 260.

<sup>973</sup> Marías, F., "Sobre el Castillo..." op. cit., p. 125.

<sup>974</sup> Véase March, J.M., "El primer Marqués del Cenete. Su vida suntuosa", *Archivo Español de Arte*, enero-marzo 1951, pp. 47-65.

<sup>975</sup> Zalama, M.A., *El Palacio...* op. cit., p. 41.

<sup>976</sup> Documentación aportada en:

- Alizeri, Federigo, *Notizie dei Professori del Disegno in Liguria dalle Origini ai secolo XVI*, V., pp. 75-78, Tipografia di Luigi Sambolino, Genova, 1877.
- Justi, Carl, "Der Baumeister des Schlosses La Calahorra", en "Anfänge der Renaissance in Granada", *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 12, pp. 173-180 y 224-26, G. Grotesche Verlagbuchhandlung, Berlin, 1891.
- Kruft, H.W., "Ancora sulla Calahorra: Documenti", *Antichità Viva*, XI, nº 1, 1972, pp. 35-45, Editrice Edam, Firenze.

- 1 de octubre 1496: Bula del Papa Alejandro VI, con el permiso para fundar el Hospital con los mismos privilegios que el del Espíritu Santo en Saxia, Roma<sup>977</sup>,
- 1496, segunda bula papal, obtenida por Isabel la Católica como albacea del Cardenal, en ésta se le agregan nuevas "competencias", convirtiéndolo en hospital de enfermos y casa inclusa<sup>978</sup>
- 1497, 10 de febrero, redacción de las Constituciones<sup>979</sup> que lo regirían,
- 1514, fecha de finalización de las obras del hospital: "por estas cosas ajenas anduvo el hospital hasta el año de quinientos y catorce, que se acabaron de labrar las propias"<sup>980</sup>.
- 1530, 7 de noviembre, carta del arzobispo de Toledo, don Alonso de Fonseca al Cabildo de la catedral ... "en ella se especifica cómo `Alonso de Covarrubias maestro de cantería dize que de ciertas obras que hizo en el hospital del Cardenal le quedaron deviendo noventa y tantos mill mrs. y que esto ha ya seis años..."<sup>981</sup>. Quiere decir esto que Covarrubias terminó su trabajo allí en 1524.
- 1525, descripción del Hospital del embajador de Venecia, Andrés Navaggero, en la que lo da por terminado<sup>982</sup>.
- 1533, Díez del Corral, sin embargo, se refiere a la visita de Edmé de Saulieu, abad de Clairvaux: "il n'est pas encore achevé": "La portada siempre es de las últimas partes en construirse y puede por tanto ser posterior a 1514, año en que empieza a ejercerse la hospitalidad. El estudio de la obra, en sí y comparada con otras, permite a asignar a los años en torno a 1520 la fecha de su construcción..."<sup>983</sup>.

---

<sup>977</sup> Marías, F., "Del gótico al manierismo: el Hospital de Santa Cruz", pp. 125-159 (127), V *Simposio Toledo Renacentista* (1975), Colegio Universitario de Toledo, 1980.

<sup>978</sup> Marías, F., "Del gótico...", op. cit., p. 127.

<sup>979</sup> Fernández Gómez, M., Los Grutescos... op. cit. p. 266.

<sup>980</sup> Salazar de Mendoza, op. cit., p. 385.

<sup>981</sup> Azcárate, J.M., "Alonso de Covarrubias en el Hospital de Santa Cruz de Toledo", p. 79, *Archivo Español de Arte*, enero-marzo 1950.

<sup>982</sup> *Viaje a España del Magnífico Señor Andrés Navajero, embajador de la República de Venecia ante el Emperador Carlos V*, p. 48, Valencia, 1952.

<sup>983</sup> Díez del Corral Garnica, R., *Arquitectura*....op. cit., pp. 201 y 203. Los subrayados son nuestros.

Lo que podemos deducir de tales datos es lo siguiente:

- En 1514 se terminó la obra del hospital, al menos hasta el punto de hacerlo habitable para poder comenzar a prestar los servicios para los que estaba concebido, lo que no quiere decir que estuviera finalizado totalmente en cuanto a sus partes más representativas y decorativas, como los enmarcamientos de la portada, ventanas, etc.
- Tales obras de embellecimiento las terminó Alonso de Covarrubias en 1524, porque en 1530 (seis años después, como dice el escrito del arzobispo) aún estaba reclamando que le pagaran lo que le debían por su trabajo, incluso perdiendo dinero, como dice el documento transcrito por Azcárate.

#### 10.3.9.- Otras obras relacionadas con los Mendoza,

Se trata de obras que siguen las pautas, y utilizan muchos de los motivos decorativos, que aparecen en las anteriores que hemos reseñado, aunque no las incluimos entre las obras Mendoza propiamente dichas por los motivos que se aducen a continuación:

##### 10.3.9.1.- Las actividades del Conde de Tendilla en la Capilla Real de Granada y en la Lonja anexa.

La más importante de estas obras es la relacionada con la construcción de la Capilla Real de Granada, y la intervención del segundo conde de Tendilla en su definitivo planteamiento arquitectónico<sup>984</sup>.

---

<sup>984</sup> Nos referimos a este tema concreto, que no corresponde a las obras de la familia Mendoza, porque el Conde de Tendilla, a petición de Fernando el Católico, se ocupó, durante algún tiempo, de la marcha de las obras e incluso intervino en los planes del diseño general de la Capilla, aunque con resultados no muy favorables para sus ideas. Se trata de un asunto en el que, al parecer, intervinieron muchos de los grandes personajes del momento, desde el Rey y el Cardenal Cisneros (Sobre la posible relación no

El Conde de Tendilla era, en abril de 1509, alcaide de La Alhambra, y a él se dirigió el monarca para que se interesase por las obras, iniciadas unos años antes, porque, al parecer, se habían producido “quejas” y “denuncias” sobre el tema<sup>985</sup>. En la correspondencia del Conde existen dos alusiones al “maestro que hizo mi monesterio” en cartas fechadas en abril y en julio de 1509<sup>986</sup>, dirigidas al Arzobispo (fols. 77,2 y 116,4), y en julio de 1509 (fol. 116,5) también al Deán, ambos de la Catedral de Sevilla, interesando que su maestro de obras se ocupase de éstas, a fin de que la Capilla de Granada tuviera un formato adecuado a la categoría de sus patronos<sup>987</sup>.

Cronología básica de la Capilla y de la Lonja anexa:

- 13 de septiembre de 1504 (Carta de Privilegio de los Reyes Católicos donde señalan la iglesia y capilla donde debían ser sepultados);
- el 30 de septiembre de 1506 se firma el contrato entre Enrique Egas y el Cardenal Cisneros (además de los otros testamentarios de la Reina) para la realización de los sepulcros;
- 1509: intervención del Conde de Tendilla para el seguimiento de las obras,

---

amistosa, en lo que concierne a la Capilla Real, de Don Íñigo con el Cardenal Cisneros, véase Martín García, J.M., “Arquitectos y mecenas del Renacimiento en España”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 36, pp. 29-47, Granada, 2005. Igualmente, Patrick Lenaghan, “It shall all be Roman...”, op. cit.) hasta el Conde y otros que no son mencionados en la documentación de que se dispone.

<sup>985</sup> Gómez-Moreno Martínez, M., op. cit., p. 72. Reproduce también este autor un largo escrito dirigido a Fernando el Católico (fol. 136v, de 12 de septiembre de 1509), y otro, más corto, dirigido a un pariente suyo (fol. 137v), donde queda claro que tenía un buen conocimiento de los procedimientos arquitectónicos, e, incluso, que podía hacerse una idea clara de cómo quedaría un edificio aunque solamente estuviesen puestos los cimientos y a la vista de la traza, por lo que no parece descabellada la idea de que, en su época, le tuviesen por “experto” en tales materias; de hecho, si el Rey le llamó para que se ocupase del tema, debió ser porque, posiblemente, tenía conocimiento de sus intervenciones en relación con las actividades constructoras de su familia. Véase Gómez-Moreno Martínez, *Hacia el Renacimiento...* op. cit. pp. 117 a 119.

<sup>986</sup> Meneses García, E., op. cit., pp. 569-70 y 682-83.

<sup>987</sup> Un relato sucinto de toda esta temática se puede hallar en Pita Andrade, J.M., (coord. y autor del capítulo a que aludimos aquí): “La arquitectura y la decoración del Templo”, p. 54, en *El libro de la Capilla Real*, pp. 48-67, Ediciones Miguel Sánchez, Granada, 1994.

- en 1512 se añade al contrato un codicilo modificando los planes iniciales (añadido de un cimborrio, además de otras cuestiones menores), modificación que, finalmente, no llegó a hacerse.
- La obra finalizó en 1517, como reza la placa transcrita por Gallego y Burín<sup>988</sup>, aunque, según Pita Andrade, se prolongó hasta 1521.
- El inicio de las obras de la Lonja anexa a la Capilla Real tuvo lugar en 1518.

#### 10.3.9.2.- Los motivos decorativos de la tradición familiar Mendoza que se pueden ver en la catedral de Sigüenza

- Varios de los autores a los que venimos aludiendo reiteradamente en relación con las obras Mendoza han relacionado algunas de las obras que se estaban realizando contemporáneamente en esta sede episcopal con el Hospital de Santa Cruz de Toledo.
- En concreto, Díez del Corral<sup>989</sup>, alude al Altar de Santa Librada (1514-24) donde se pueden ver flameros, volutas y delfines en ese y cornucopias; Margarita Fernández<sup>990</sup> relaciona las puertas del claustro a las Capillas de la Concepción, de San Pedro y de Santiago Zebedeo, así como la de la antigua Librería del Cabildo, e, igualmente, el Altar de Santa Librada, el monumento Funerario a don Fadrique de Portugal y la Capilla de los Arce. También Fernando Marías se refiere a las “eses que sirven para pasar gradualmente de un cuerpo a otro” en el Altar de Santa Librada<sup>991</sup>.
- No hemos querido dejar de mencionar estas alusiones, de las que nos ocuparemos en el epígrafe correspondiente.

<sup>988</sup> Citado por Pita Andrade, J.M., op. cit., p. 54.

<sup>989</sup> Díez del Corral Garnica, R., “La introducción del Renacimiento...”, op. cit. pp. 169-71.

<sup>990</sup> Fernández Gómez, M., *Los Grutescos...* pp. 239-265.

<sup>991</sup> Marías, F., “Del gótico al manierismo...”, pp. 135-36.

#### 10.3.9.3.- el Monasterio de San Bartolomé de Lupiana:

Al referirnos a las obras Mendoza relacionadas con Lupiana y su Monasterio de San Bartolomé, es preciso distinguir entre el Claustro de la Enfermería, (1504-7) atribuido a Lorenzo Vázquez<sup>992</sup>, y el Claustro Principal, el proyecto de cuya reconstrucción (de Alonso de Covarrubias) data de 1535<sup>993</sup>, fecha que se sale del ámbito del presente estudio por ser ya muy tardía su realización. Por ello, en el epígrafe correspondiente, nos ocuparemos solamente del Claustro de la Enfermería mencionado.

#### 10.3.9.4.- La iglesia del Convento de la Piedad, de Guadalajara

Similar a la cuestión del Claustro de Lupiana, es la de la Iglesia del Convento de la Piedad, de Guadalajara, que mandó edificar doña Brianda de Mendoza (sobrina de don Antonio, a quien éste nombró heredera universal de sus bienes, incluido su palacio, en 1507, en el que ella, fallecido su tío, instaló el convento y la iglesia de que trata el presente epígrafe): el contrato de esta señora con Alonso de Covarrubias tiene fecha de 31/10/1526<sup>994</sup>. No nos ocuparemos tampoco de esta obra Mendoza, por el mismo motivo que la anterior.

#### 10.3.9.5.- Cronología de las obras Mendoza como introductoras del lenguaje renacentista en Castilla

Recapitulando, podemos decir que, de acuerdo con la literatura existente, de donde hemos obtenido los datos cronológicos en que nos basamos, la aparición

---

<sup>992</sup> Se trata de un Claustro “emparedado”, cuyo “lamentable estado de conservación ha motivado la casi inexistencia de cualquier mención sobre el mismo”: véase Zolle Betegón, L., “El Monasterio de San Bartolomé de Lupiana. Precisiones en torno a su construcción: 1504-1612”, *A.E.A.*, jul-sept. 1996, pp.269-285. Véase también Pérez Fernández, J., “El claustro de la enfermería del monasterio de San Bartolomé de Lupiana, una obra desconocida del protorrenacimiento español”, *Wad-Al-Hayara*, num. 30 – Año 2003

<sup>993</sup> Zolle Betegón, L., op. cit. p. 274.

<sup>994</sup> Layna Serrano, F., “Alonso de Covarrubias...”, op. cit., p. 35.

en Castilla de los edificios Mendoza que vamos a estudiar muestra la siguiente cronología:

- 1486-1491: Colegio de Santa Cruz de Valladolid (Cardenal Mendoza)
- 1490-1492/3: Palacio de Cogolludo (Duque de Medinaceli)
- 1497-1500?: Convento de San Antonio de Mondéjar (Conde de Tendilla)
- 1500-1506 o posterior (1509): Palacio de Don Antonio de Mendoza, Guadalajara.
- 1503-1513: Tumba del Cardenal Mendoza; Presbiterio Catedral de Toledo
- 1505-1510: Tumba de Don Diego Hurtado de Mendoza, Arzobispo de Sevilla, hermano del Conde de Tendilla.
- 1506/09-1512: Castillo-Palacio de La Calahorra (Marqués del Cenete)
- 1514-1524: Hospital de Santa Cruz, Toledo (Cardenal Mendoza).

Nos atendremos a esta cronología para el estudio de las obras objeto de nuestro presente estudio.



## 11.- ESTUDIO PORMENORIZADO DE LAS OBRAS DE LA FAMILIA MENDOZA

### 11.1. Introducción

Que la familia Mendoza buscaba, desde aproximadamente 1490, consolidar una imagen de “marca”, a partir de la “ostentación de lo nuevo”, a la que ya hemos aludido, está fuera de toda duda<sup>995</sup>.

Que dicha imagen de “marca” se basaba en el abandono de la tradición gótica en los edificios que hubieran de erigir, y la “superación de los sentimientos medievalistas”<sup>996</sup> una vez consolidada su posición<sup>997</sup> como grupo familiar más poderoso del momento en Castilla, no solo por su categoría social, alcanzada en la anterior generación, y por su potencia económica, sino también por su cercanía a la Casa Real y su ascendiente sobre la reina a través de su consejero, el Cardenal Mendoza<sup>998</sup>, también nos parece claro.

La novedad que hemos pretendido poner de relieve con nuestro trabajo es el hecho de que esta “ostentación de lo nuevo” que pretendían fuera su imagen de marca, surgió de la estrecha relación entre los Mendoza castellanos y los Trastámara aragoneses, y que se inició con una vinculación de amistad y fidelidad adolescente entre dos jóvenes que eran amantes de la lectura y la cultura. Vinculación que se prosiguió con una fidelidad política que tuvo que ser interrumpida por las diferentes circunstancias de cada uno de sus protagonistas, pero que nunca dejó de existir, y, finalmente, se convirtió en una

---

<sup>995</sup> Véase el epígrafe 9.4 del presente trabajo.

<sup>996</sup> Checa, F., *Pintura y Escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, p. 30, Ediciones Cátedra, Madrid, 2005 (2ª edición).

<sup>997</sup> Esta consolidación se basa, desde el punto de vista del prestigio social, en la concesión, en 1475, por los Reyes Católicos, de la más alta dignidad nobiliaria conocida en Castilla, la de duque, al segundo Marqués de Santillana y, desde el punto de vista meramente económico, en el posterior reconocimiento de su hijo, el segundo duque del Infantado, y su mujer (María de Luna) como sucesores legítimos de don Álvaro de Luna, cuya herencia, dice Sánchez Prieto, estaba mermada, pero aún era cuantiosa. Véase Sánchez Prieto, A.B., op. cit., p. 294.

<sup>998</sup> No hay que olvidar que, en su época, fue llamado “el Tercer Rey de España”.

tradición familiar de los Mendoza, que fue retomada por la siguiente generación, cuando se produjo la unión de los reinos por el matrimonio de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, heredero directo en la península ibérica de Alfonso V el Magnánimo, y, por tanto, el objeto también directo de la fidelidad continuada de los Mendoza a los Trastámara aragoneses<sup>999</sup>.

Los Mendoza eligieron singularizarse, dentro del panorama de la nobleza y corte castellanas, utilizando “una serie de realizaciones claramente diferenciadas en lo estilístico respecto a la tónica general del arte de promoción regia o a imitación suya”<sup>1000</sup>, y, consecuentemente con esta actitud que venía manteniendo la familia por los motivos que hemos venido exponiendo, la elección de estilo se basó en la que había realizado casi medio siglo antes su referente político e intelectual: Alfonso V Trastámara, de Aragón y de Nápoles.

Y esta decisión se produjo cuando la familia estaba en el cénit de su poder: cuando su situación económica y política les permitía (así lo pensaron posiblemente, en su momento) aspirar a una posición similar a la de los príncipes italianos del renacimiento, con los que está claro que querían parangonarse, porque varios miembros de la familia habían alcanzado la dignidad de príncipes de la iglesia, y otros se hallaban situados en posiciones clave desde el punto de vista de la ideología del momento: no olvidemos que el segundo conde de Tendilla, protagonista del presente relato, fue uno de los personajes más importantes en la guerra de Granada, merced a lo cual mantuvo de por vida la categoría de alcaide de la Alhambra.

Y tampoco debemos olvidar que la conquista de Granada fue, para las gentes de aquella época, el mayor logro de los Reyes Católicos, que les dio como resultado un gran ascendiente político, no solo ante los españoles, sino en toda

---

<sup>999</sup> Helen Nader resalta este aspecto de las relaciones de los Mendoza con los Reyes Católicos, considerándolo también como tradición desde la época de Fernando de Antequera. Véase Nader, H., op. cit. pp. 54 y 55.

<sup>1000</sup> Nieto Alcaide, V. y Checa Cremades, F., *El Renacimiento...*, op. cit., p. 27.

la Europa que había visto con enorme preocupación la caída de Constantinopla en poder de los turcos en 1453.

Alfonso V de Aragón había convertido a Valencia en el “epicentro de la política hispano-italiana” según Gudiol<sup>1001</sup> después de fijar en esta ciudad su corte:

“...la imbricación recíproca de las culturas figurativas italiana e ibérica en el *Quattrocento* alcanza su máxima capilaridad en el Nápoles aragonés, produciendo un laberinto de reflejos demasiado complejo e inabarcable ...Esta tan profunda inserción española en el Nápoles y en la Roma del *Quattrocento*, esta tan precoz promoción de artistas y humanistas italianos por los monarcas españoles ya desde la primera mitad del siglo XV, no habrían sido posibles sin un background histórico común, sin esta convergencia fundamental de culturas mediterráneas que se diseña desde mediados del siglo XIII...”<sup>1002</sup>

Valencia fue, por tanto, la base para la introducción en el reino de Aragón de las novedades que venían de Italia, ya desde los momentos iniciales del reinado de Alfonso V<sup>1003</sup>; fueron, sin embargo, los Mendoza quienes, a través de la decisión de seguir los pasos estilísticos de su referente político y cultural, el Magnánimo, introdujeron estas novedades en la Castilla de su tiempo.

---

<sup>1001</sup> Gudiol Ricart, citado por F. Checa, *Pintura y Escultura...* op. cit., p. 26.

<sup>1002</sup> Marques, L., “Una paradoja sobre las relaciones entre Italia y España en el Renacimiento y la hipótesis de un modelo español”, pp. 77-97, en *El modelo italiano en las artes plásticas de la península ibérica durante el Renacimiento*, Redondo Cantera, M.J. (coord.), Universidad de Valladolid, Secretariado e Publicaciones e Intercambio Editorial, Valladolid, 2004.

<sup>1003</sup> El trascurso de la catedral de Valencia realizado por Julián Florentino entre 1417-20, quizá la primera obra del renacimiento en la península ibérica, es buena prueba de ello.

## 11.2. Estudio iconográfico de las obras Mendoza

### 11.2.1.- El Colegio de Santa Cruz de Valladolid, fundación del Cardenal Mendoza (1486-1491)

#### 11.2.1.1. Generalidades

Primera obra de arquitectura civil en Castilla donde aparecen, por primera vez, motivos decorativos procedentes de la Italia renacentista. Tales motivos se concentran, fundamentalmente, en el paño central de la fachada, dividida en cinco lienzos de pared por cuatro contrafuertes góticos y dos más que refuerzan las esquinas (Ilust. Num. 1.11.)

Podemos señalar, asimismo, algunos elementos italianizantes más en el edificio:

- los vanos organizados a base de alternancia de frontones triangulares y curvos<sup>1004</sup>,
- las pilastrillas dobles en el segmento superior de los contrafuertes,
- el cornisón de ocho bandas formado por hojas acorazonadas, dentellones, ménsulas con frontal de hoja de acanto, cinta entrelazada, ovas y flechas, etc...

Respecto del diseño de vanos, y basándonos en un retrato del Cardenal Mendoza que se encuentra en el Museo Arqueológico de Valladolid, en el que aparece parcialmente la parte central de la fachada del Colegio (Ilust. Num. 2.11), podemos decir que este diseño nos recuerda más, en tocante a los vanos

---

<sup>1004</sup> Sobre este diseño de vanos, sabemos fehacientemente que procede de la reforma que se atribuye a Ventura Rodríguez y que fue producto de un debate que duró más de cinco años y que enfrentó los criterios de tres grandes arquitectos: Ventura Rodríguez, Juan de Sagarrínaga y Manuel Godoy, siendo este último el que proyectó y construyó la reforma que se atribuye y critica al primero. Véase Villalobos, D., "Proyectos de V. Rodríguez, J. Sagarrínaga y M. Godoy para la reforma del Colegio en el siglo XVIII: en defensa de V. Rodríguez", en *La Introducción...* op. cit., pp. 145-157. Por otra parte, existe Carta de obligación de Godoy de 18.05.1765, donde se especifica "...rehacer todas las ventanas en todos los valcones y antepechos".

laterales, el de los de la Capilla Pazzi, obra de Brunelleschi (1430), y, si nos referimos al que se abre sobre la puerta del Colegio, a alguno del Palacio Medici-Riccardi, obra de Michelozzo (1444-64), ambos en Florencia, que, por las fechas de su realización, pudieron ser vistos por el segundo conde de Tendilla y su arquitecto y utilizados en esta ocasión. Siempre, como es natural, basándonos en suposiciones, porque no se pueden realizar afirmaciones definitivas sin tener la obra de la que se trate delante, y, en este caso, está irremisiblemente perdida por las mencionadas obras del siglo XVIII (Ilust. Num. 3.11).

Se ha conjeturado, bastante plausiblemente, que fue el segundo conde de Tendilla, posiblemente junto con Lorenzo Vázquez, quienes impidieron al Cardenal que echara por tierra el edificio<sup>1005</sup> tras la anécdota que refiere Salazar de Mendoza de su desencanto ante el aspecto del mismo y el amago de su destrucción en 1488<sup>1006</sup>. Siguiendo esta suposición, de la obra se habría hecho cargo, en 1490, Lorenzo Vázquez (como hemos dicho, casi con seguridad por intervención del conde)<sup>1007</sup>, finalizándola en 1493.

Es claro que Vázquez realizó una operación cosmética, limitándose a insertar un paño frontal en un edificio, ya realizado, del tipo acostumbrado en la Castilla del momento (Ilust. Num. 1.11). Este paño frontal incluía una portada de diseño similar al de algunos monumentos que había visto durante su estancia en Italia y añadía, posiblemente, algún otro detalle característico, como la cornisa o el diseño de vanos a la italiana<sup>1008</sup> y las pilastrillas sobre los contrafuertes (cada

---

<sup>1005</sup> Martín García, J.M., op. cit. pp. 226 y 271-272, 275. Véase también Gómez-Moreno Martínez, M., *Sobre el Renacimiento...* p. 42.

<sup>1006</sup> Salazar de Mendoza, P., op. cit., p. 266; también en Gómez-Moreno Martínez, M., op. cit., p. 42.

<sup>1007</sup> Nieto, V., Morales, A.J. y Checa, F., op. cit., pp. 29 y 31. La opinión de estos autores es que el Cardenal vio la portada del Colegio de San Gregorio, cuya construcción era coetánea al de Santa Cruz y le encontró mucho más atractiva, de ahí su decepción y el deseo de echarlo abajo, por encontrarlo “empobrecido” junto a aquél.

<sup>1008</sup> Insistimos en que, a falta de conocer el verdadero aspecto que tenía el edificio a su terminación, no es posible saber si se incluyeron estos diseños italianos de ventanas. Sí podemos decir que una de las ilustraciones de Fray Giocondo para su edición de Vitrubio de 1511 muestra cómo sería un edificio romano y en éste todas las ventanas tienen frontones

par de las cuales soporta un escudo-emblema del Cardenal) que hemos mencionado<sup>1009</sup>.

Todo ello borraría la impresión del primer golpe de vista de ser un edificio claramente gótico, aunque, si hemos de juzgar por el edificio que aparece en el fondo del retrato del Cardenal al que hemos hecho ya alusión (Ilust. Num. 2.11), el alfiz que enmarca el arco que forma el diseño de la portada y que alberga, en su parte alta un par de *putti* que parecen sujetar una laurea que, obviamente, tendría en su interior el escudo-emblema del Cardenal, éste es totalmente gótico y nos recuerda un poco al que se halla en la portada de la Casa del Cordón de Burgos, obra de doña Mencía, su hermana.

En cuanto a los *putti* tenantes del escudo, y aunque es imposible hacer algo más que especular sobre su aspecto, dan la impresión de que tienen bastante que ver con los que aparecen en el Palacio Venecia de Roma, obra del Cardenal Barbo, datada entre 1455-67, por lo que también hubieran podido ser un modelo llevado a Castilla por el conde de Tendilla (Ilust. Num. 4.11), o visto *in situ* quizá, y recordado por el Cardenal, en el momento de la construcción del Colegio.

Para finalizar las presentes generalidades, hay que señalar la habitual perspicacia de don Manuel Gómez-Moreno, que agrupó, por ser similares sus portadas, a los tres primeros edificios cuya cronología hemos determinado: la del convento de S. Antonio de Mondéjar “hermana de las de Sta Cruz de Valladolid y Cogolludo”<sup>1010</sup> (Ilust. Num. 3.10 y 5.9). Al respecto, es preciso añadir que los edificios y obras que se realizaron con posterioridad, fueron adquiriendo motivos y modelos diferentes (que no se reutilizaron en las obras Mendoza

---

triangulares, como el que aparece en el retrato del que estamos hablando, sobre la portada principal (Ilust. Num. 3.11), por lo que podemos suponer que la idea estaba extendida ya en las fechas de la visita del conde de Tendilla a Italia.

<sup>1009</sup> “Lorenzo Vázquez de Segovia no intentó armonizar las partes de estos dos estilos, sino que procedió a concluir en el estilo renaciente un edificio comenzado en estilo gótico”, Véase Villalobos, D., “Proyectos...”, op. cit., p. 150.

<sup>1010</sup> Gómez-Moreno Martínez, M., *Sobre el Renacimiento...*, op. cit., p. 55.

posteriores), posiblemente porque iba *in crescendo* en Castilla la adquisición y utilización de estos motivos italianos y también porque fueron ocupándose de realizarlas otros artistas o maestros de obras que tenían, a su vez, modelos de sus propios talleres, distintos de los que les proporcionara la familia, aunque, muy posiblemente, ateniéndose obligadamente a algunos motivos o temas irrenunciables para ésta.

11.2.1.2. Análisis de los elementos iconográficamente más interesantes, en el paño central, que aparecerán reiteradamente en las obras Mendoza

#### 11.2.1.2 A. El formato del paño central

Prescindiendo de su aspecto original, modificado como ya hemos visto, sí es posible analizar el paño central, donde se concentra la mayoría de las novedades italianas que debemos a los Mendoza: el paramento de sillares de almohadillado resaltado en el que se inserta la casi totalidad de las novedades italianas que nos ocupan, flanqueado por dos contrafuertes góticos, y al que podemos dividir en tres segmentos:

- la portada propiamente dicha,
- el primer piso, en el que campea el balcón producto de la reforma Ventura Rodríguez-Sagarvínaga-Godoy, rodeado de los escudos de los Reyes Católicos y de los Mendoza, a diferentes niveles,
- y la cornisa,

La Portada, que persiste tal cual se realizó, y que muestra un formato que se repetirá, con mucha reiteración en los monumentos Mendoza, ya sean propiamente portadas (como las de Cogolludo o San Antonio de Mondejar, o el Hospital de Santa Cruz de Toledo, aunque su decoración, muy tardía y recargada, difiere ya ampliamente de las primeras obras Mendoza), o bien la

tumba del Cardenal Arzobispo de Sevilla, es decir, cinco de las nueve que estudiaremos en profundidad.

Como dijimos en el capítulo anterior, Bernardo Rossellino a principios de la quinta década del siglo en Florencia, había desarrollado una tipología de monumento sepulcral consistente en un nicho rectangular vertical, enmarcado por columnas (o pilastras) en los laterales en el que se alojaba el sarcófago, rematado por un entablamento sobre el que se elevaba un arcosolio, formato que luego fue muy utilizado por los tres escultores que dominaron la década de los setenta-ochenta en Roma: Andrea Bregno, Mino da Fiesole y Giovanni Dalmata (Ilust. Num. 1.9).

Este formato, comparado con el de la portada del Colegio de Santa Cruz, nos muestra una gran similitud: se trata de un arco, inserto en un paramento de almohadillado resaltado, en el que se ha representado una escena sacra, con una arquivolta decorada, apoyado en un entablamento que contiene también un friso cubierto de decoración, y sostenido todo ello por dos pilastras enmarcadas a su vez, en la parte interior, por dos columnas ("arrinconadas", las denomina Gómez-Moreno<sup>1011</sup>), y en la exterior por otras dos pilastras adosadas al muro, todas ellas apoyadas en pedestales sencillos, sin decoración; en el hueco vertical que se ha formado, se enmarca un nuevo arco redondo, sin impostas, que abre el vano destinado a la entrada<sup>1012</sup>.

La configuración que hemos descrito se halla cubierta de una abundantísima decoración<sup>1013</sup> que compone, como hemos dicho reiteradamente, el conjunto de

---

<sup>1011</sup> Gómez-Moreno, M., *Hacia...* op. cit. p. 40.

<sup>1012</sup> En concreto, como dice Carrillo Castillo a quien hemos aludido, se trata, de hecho, del formato del monumento sepulcral de Paulo II, que el conde de Tendilla mandó copiar, ya que el sepulcro de su hermano, Diego Hurtado de Mendoza, el Cardenal Arzobispo de Sevilla, realizado por Domenico Fancelli, está claramente inspirado en el mismo: Carrillo Castillo, J.M., op.cit., p. 147.

<sup>1013</sup> Recuérdese lo que venimos diciendo de que la introducción del lenguaje renacentista en Castilla por los Mendoza se basa, fundamentalmente, en motivos decorativos.



motivos decorativos con el que los Mendoza realizaron su aportación a la introducción del nuevo lenguaje renacentista en Castilla.

El primer piso.- Muy modificado por las obras del siglo XVIII, mencionadas, que mantiene de original el almohadillado resaltado, de formato diferente al del cuerpo bajo, y los tres escudos a los que ya hemos aludido.

La cornisa o cornisón.- Formado por hojas acorazonadas, dentellones, ménsulas con frontal de hoja de acanto, cinta entrelazada, ovas y fechas, etc...

#### 11.2.1.2 B. La decoración de los elementos del paño central

El cuerpo bajo. La Portada (Ilust. Num. 5.11)

Los "elementos portantes".- Una de las características más singulares de muchas de las obras Mendoza son las columnas y pilastras cubiertas de decoración vegetal (Ilust. Num. 6.11). Su formato, en este edificio, adopta también un aspecto característico: con una pilastra central, como pieza principal del conjunto, a la que se adosa, en el lado que da al vano, una columna semi-exenta ("arrinconada", la denomina Gómez-Moreno). Al otro lado, una banda exterior con decoración de palmetas. Columna y pilastra, de aproximadamente 1,70 de alto, se apoyan en sendas basas compuestas de varias molduras que se amplían según se apartan del fuste<sup>1014</sup>. Estas basas se apoyan en pedestales lisos, de forma de paralelepípedo rectangular, sin decoración, que soportan una losa de superficie un poco mayor a la del pedestal y a las de la pilastra y su columna anexa colocadas sobre ella. La altura de los pedestales es aproximadamente de 60 o 65 cms., y es preciso decir que, lamentablemente, tanto la pilastra como la columna han perdido su decoración al menos hasta la altura de 1 metro o 1,40, la zona más accesible al paso.

---

<sup>1014</sup> El modelo de basa sería similar, aunque posiblemente no idéntico, al de la basa corintia de cuatro molduras. No es posible concretar más sobre esta cuestión, porque se hallan en muy mal estado de conservación a ambos lados.

Como se ha dicho, tales elementos posiblemente estén inspirados en el monumento sepulcral de Paulo II, cuyo formato es igualmente un desarrollo del inicial concebido por Bernardo Rossellino. Si hemos de atender a lo que dicen muchos de los autores al respecto, las columnas y pilastras de este monumento romano serían piezas originales de época clásica, decoradas con hojas de hiedra; no es así en el caso de las obras Mendoza, donde se ha optado por una decoración vegetal de fino trazado, posiblemente imitada, bien de las pilastras de la escuela de Bregno, Dálmata y Da Fiésole, bien de piezas existentes en el Arco del Castelnuovo de Nápoles, como las lesenas que decoran los estribos del primer arco, o posiblemente sean una mezcla de los motivos de tales piezas (a ello hay que añadir los dibujos del denominado Codex Escorialensis, del que hablaremos, y al que citaremos profusamente, de ahora en adelante).

*Las columnas.* La parte más baja de su decoración vegetal debía de ser, muy posiblemente, un gran cogollo de hojas de acanto, como las que vemos en las lesenas del arco inferior del Castelnuovo, de las que, posteriormente, surgirían capullos en forma de flor de loto, o de cogollo de cardo o acanto, formando varios segmentos de formas abalaustradas unidos entre sí por pequeños cogollos del mismo tipo, cuya extensión vertical completa sirve de eje de simetría de donde surgen zarcillos que se convierten en roleos, y de los que, a su vez, surgen flores (rosetas), o flores de las que surgen frutos, granos o semillas, finamente trazados, en ramillete o individualizados<sup>1015</sup>. Su parte final, al lado izquierdo, es una jarrita con la panza y el cuello decorados con estrías, de donde surge un ramillete con tres grandes hojas y dos pequeños capullos de loto que se inclinan a los lados, todo ello alternando con dos frutos de *Arum italicum*<sup>1016</sup>, aunque también podrían ser inflorescencias no maduras de esta especie o de *Plantago maior*; en la columna del lado derecho esta jarrita solo tiene las hojas grandes, sin flores. Este motivo tiene su origen en el folio 35v,

<sup>1015</sup> Nos remitimos aquí, de nuevo, a la interesante obra de Giulia Caneva sobre la flora representada en el Ara Pacis y su significación alegórica (véase nuestro epígrafe 6.2.1.1.), ya que el eje vertical de simetría del que estamos hablando es una adaptación del eje de simetría del gran friso vegetal del Ara Pacis.

<sup>1016</sup> Véase la identificación que hace Giulia Caneva de la flora del Ara Pacis, en concreto, en lo referente al *Arum italicum* y a la *Plantago*, p. 67 y 75.

1, del Codex Escorialensis, además de en la lesena que decora el estribo derecho del arco inferior en el Castelnuovo, adaptado a la forma cilíndrica de la columna (Ilust. Num. 7.11 a), aunque también es preciso mencionar los poyetes que sirven de sujeción a la barandilla que cierra la Capilla Caraffa<sup>1017</sup> en la basílica de Santa María sopra Minerva, Roma, cuya construcción data también de mediados de los años 80 del siglo XV.

*Las pilastras.* Para su decoración se han utilizado motivos muy similares a los anteriores, exceptuando el ramillete de la parte superior, que surge de una especie de capullo de loto, y no de una jarrita, como es el caso de la columna. Da la impresión que el artista que la ejecutó, se basó (no los utilizó a la letra) en los motivos que se utilizaban por los talleres de Andrea Bregno y que podemos ver en muchas de las lesenas que son obra de sus operarios. (Ilust. Num. 7.11 b).

Al lado externo de cada pilastra hay una banda exterior con decoración de palmetas y hojas de acanto en simetría vertical. Igualmente, los lados resaltados de la pilastra están decorados con una sucesión de capullos alargados, en forma de balaustre, que terminan en un par de flores del mismo tipo que las de su frontal. Toda esta decoración parece ser una versión simplificada de la que venimos viendo (Ilust. Num. 7.11 b).

*Los capiteles.* Sobre pilastra y columna, capiteles también con decoración vegetal (Ilust. Num. 8.11). En cuanto al capitel de la columna, se deriva claramente de los de San Salvatore in Lauro o los de la Casa de los Caballeros de Rodas, de Roma<sup>1018</sup>, aunque con el kálathos decorado por estrías acanaladas

---

<sup>1017</sup> Hay que tener en cuenta que Diomede Caraffa fue uno de los nobles que más apoyaron a Alfonso V de Aragón, de quien recibió toda clase de honores. En la siguiente generación, la de Ferrante, se erigió esta capilla por el Cardenal Oliviero Caraffa, que fue totalmente pintada al fresco por Filippino Lippi a partir de 1490. Se ha supuesto que la parte escultórico-decorativa corresponde a Giuliano da Maiano, y data de algunos años antes. Es lógico, por tanto, que esta parte de la obra contenga también motivos decorativos procedentes del Castelnuovo.

<sup>1018</sup> También hay uno similar en la Capilla del Crucifijo de San Miniato al Monte, en las afueras de Florencia, obra de Michelozzo di Bartolommeo.

en sentido oblicuo<sup>1019</sup> a las que se sobreponen hojas de acanto, en su parte baja, y cuyo equino está decorado con ovas al igual que aquéllos. En la parte alta del equino y al centro, muestra una hoja de acanto rizada y doblada, similar, aunque no igual, a las que aparecen en los capiteles romanos a que hemos hecho referencia, pero de donde, obviamente, deriva.

Hemos intentado encontrar el motivo decorativo que haya podido ser origen del capitel de la pilastra: no hemos podido encontrar ninguno que sea absolutamente similar, ni entre los modelos clásicos, ni entre los existentes en las obras contemporáneas al viaje del conde de Tendilla. Sí creemos que podemos traer aquí, por su similitud con este “esquema de la decoración interna de un capitel”<sup>1020</sup>, un dibujo en el folio 27r del Codex Escorialensis, que, por hallarse en la parte inferior de la página, ha podido pasar desapercibido, pero que es muy parecido al capitel de esta pilastra que nos ocupa, si nos molestamos en estudiar el diseño mirándolo del revés. Se trata del aludido “esquema de la decoración interna de un capitel”, que, insertándolo en su formato apropiado, nos arroja el resultado que estamos comentando. Otra posibilidad serían los capiteles de la portada de la Abadía de Grottaferrata, que también tendrían un formato similar, si se suprimen los elementos figurativos del kálathos, como el flamero y la palmeta, en el entendimiento de que uno de ellos (el flamero) también parece haber sido utilizado aquí separadamente, lo veremos más adelante.

Hallaremos esta misma forma de actuar: tomar un motivo traído de Italia y modificarlo ligeramente (o extraerlo separadamente) para su utilización, en otros lugares del paño frontal del edificio, y también como planteamiento de uso general en los edificios Mendoza.

El vano se halla enmarcado por seis bandas alternando cintas de abalorios, perlas y hojas acorazonadas con simples bandas lisas, y coronado, donde

---

<sup>1019</sup> “Retorcidas” las denomina Gómez-Moreno; op. cit., p. 40.

<sup>1020</sup> Fernandez Gómez, M., *Los grutescos...* op. cit., p. 96.

debería estar la clave, por un elaborado cartón decorativo, sin función arquitectónica concreta distinta de partir el arco en dos (Ilust. Num. 9.11).

En las albanegas del arco, dos medallones con la Cruz de Jerusalén, emblema del Cardenal Mendoza<sup>1021</sup> (Ilust. Num. 10.11) aunque fue usado también por algunos otros miembros de la familia (como el segundo conde de Tendilla en su convento de Mondejar): ya sabemos que fue el Marqués de Santillana el que lo había asumido en 1440 en su primer sello, como hemos planteado en nuestro Apartado 8.2, como muestra de fidelidad a Alfonso V de Aragón, según Menéndez Pidal de Navascués.

*El tímpano semicircular con las efigies del Cardenal y Santa Elena.*- Sobre estos “elementos portantes” descritos, se alza un tímpano semicircular, apoyado en un entablamento y enmarcado por varias bandas planas de la misma forma semicircular. A ambos lados, y sobre las pilastras y columnas que flanquean el vano, dos flameros. Todos estos segmentos que lo componen también se hallan profusamente decorados (Ilust. Num. 11.11). Veamos con detalle dicha decoración:

*El entablamento:* sobre los capiteles que hemos descrito se inserta una banda lisa, resaltada a nivel de éstos, y, sobre élla, un friso enmarcado en su parte inferior por una sarta de perlas y una cenefa de hojas acorazonadas, y en su parte superior, por cuatro cenefas (hojas acorazonadas pequeñas, acanaladuras, abalorios y hojas acorazonadas grandes).

Al centro, el friso muestra tres parejas de leones alados afrontados a un eje de simetría que aparenta ser un cogollo vegetal (Ilust. Num. 12.11). A los lados, y sobre dos piezas en forma de cubo, resaltadas para hacer corresponder el entablamento con los capiteles de pilastra y columna, se muestran, en el primer caso, una cabeza aparentemente de querubín o serafín (parece más

---

<sup>1021</sup> El Cardenal fue quien más lo utilizó de todos los hijos del Marqués de Santillana por ser Cardenal de Santa Cruz, del *titulus* de Santa Croce in Gerusalemme en Roma, que él solicitó expresamente por haber nacido el 3 de mayo, día de la Cruz de Mayo.

bien un querubín con dos pares de alas dobles, porque, en caso contrario, se trataría de un ser con cuatro pares de alas, inexistente tanto en la iconografía como en la teología de la época). Respecto de este supuesto ser angélico, deseamos poner de relieve que no existe (que sepamos) elemento iconográfico alguno en el que las alas de los querubines, serafines, ángeles, etc... se hayan representado de la forma en que aparecen aquí (Ilust. Num. 13.11). A ambos lados de este, sobre resaltes de la columna y la banda lateral, aparece un cogollo vegetal de naturaleza incierta.

Como hemos dicho, los leones afrontados protagonistas del friso pueden haber tenido como modelo los que sostenían la pila bautismal de la abadía de Grottaferrata (Ilust. Num. 11.9c), y su formato afrontado puede derivarse del de los grifos del friso del segundo arco del Castelnuovo, que también tienen una de las dos patas delanteras levantada, dirigida hacia el cogollo vegetal que les sirve de eje de simetría, y que, asimismo, tienen la cola transformada en un roleo vegetal terminado en una roseta. Por otra parte, tampoco podemos descartar como modelo el friso de la Sala dei Gigli del Palazzo Vecchio de Florencia, que muestra una banda a base de leones afrontados (sin alas) sobre un eje de simetría que es el emblema de la ciudad, y que, por las fechas en que fue ejecutado el fresco: 1481-85, podría coincidir también con el viaje del Conde de Tendilla, aunque su actitud, con las cabezas vueltas hacia el espectador y su falta de alas, creemos que hacen este friso un candidato menor.

En cuanto a la cabeza del (posible) querubín, deriva claramente de los que se encuentran en el pedestal derecho a la entrada del Castelnuovo, sobre todo del que está más cerca del vano, pese a que, como comentaremos más adelante, su ejecución deja mucho que desear.

Finalmente, los extraños cogollos vegetales que sirven de ejes de simetría a los leones, al igual que los que flanquean a los querubines de los resaltes, parecen remedos, no muy afortunados, de los existentes en los pedestales del mismo

arco napolitano: hay que resaltar que su ejecución es tan burda que ni siquiera están centrados, y se salen del espacio donde se les ha situado, extendiendo una especie de pedículo hacia el borde del mismo (Ilust. Num. 14.11).

Respecto al conjunto del arquitrabe, en general, decir que su ejecución es muy torpe, por lo que, a nuestro entender, queda claro que los artesanos que los realizaron eran mucho más duchos en la realización de decoración vegetal (lo que es lógico, porque estarían acostumbrados a la talla de capiteles y ornamentos vegetales góticos, de gran profusión en el momento) que en la de otros formatos, como los cogollos ornamentales renacentistas, cuya factura, como hemos dicho, es burda y parece realizada por un aprendiz que no domina, siquiera, la técnica gótica de ornamentación vegetal, cuanto menos las novedades italianas.

*El arco, la semiluneta y sus arquivoltas. Los flameros.-*

*La semiluneta* que se eleva sobre el friso que acabamos de describir alberga las dos figuras más importantes del conjunto: el Cardenal, arrodillado, en actitud orante ante un reclinatorio cubierto con un paño sobre el que está su capelo cardenalicio (cuyas borlas, de tres niveles, se derraman hacia afuera, bien visibles) encima del cual se halla un libro (de Horas, o las Constituciones del Colegio, o bien, sencillamente la Biblia). Frente a él una figura femenina que representa una Santa, con aureola y corona, a la que es lógico identificar con Santa Elena la emperatriz madre de Constantino, a quien la tradición atribuye el hallazgo de la Cruz de Cristo (Ilust. Num. 15.11). Según esta tradición, Elena partió la cruz en tres trozos: uno, lo dejó en Jerusalén, el otro, lo envió a su hijo en Constantinopla, y el tercero lo llevó a Roma, junto con un clavo y una gran cantidad de tierra del Calvario que esparció en el suelo de la Capilla de su palacio romano, que, con el andar el tiempo, se convertiría en la basílica de Santa Cruz en Jerusalén<sup>1022</sup>, cuyo *títulus* ostentaba el Cardenal.

---

<sup>1022</sup> Stolfi, E., *Guía de la Basílica de Santa Cruz en Jerusalén*, p. 8, Ed. Lozzi Roma, Roma, 2005.

El fondo de la semiluneta está decorado con un rico paño de honor cuyo tejido muestra un intrincado laberinto de roleos vegetales con rosetas en su interior, en el que aparece, salpicada, la Cruz de Jerusalén, emblema del Cardenal. Respecto de esta pieza escultórica hay que decir lo mismo que de las figuras mencionadas de leones, querubines y cogollos: no parece haber sido realizada por un escultor competente, sino más bien por un artesano acostumbrado al estilo gótico, que hizo lo que pudo con el diseño que se le entregó<sup>1023</sup>.

*La arquivolta* que enmarca esta semiluneta también muestra una decoración a base de cuatro pares de "delfines" (Ilust. Num. 16.11) unidos por la cola a un eje de simetría constituido por una palmeta conformada por hojas muy similares a las del acanto: hemos entrecomillado el sustantivo delfines porque los animales acuáticos que aparecen en esta arquivolta tienen poco que ver con los auténticos delfines, cuya piel es lisa, cuando, en el caso que nos ocupa es escamosa, y cuyo cuerpo redondeado recuerda poco a la forma ahusada, típica de pez, de los de Santa Cruz<sup>1024</sup>.

---

<sup>1023</sup> Véase Ara Gil, C.J., "Escultura en Castilla..." op. cit., p. 178: "A otro escultor posiblemente del círculo toledano pertenece el relieve situado en el tímpano de la puerta principal (de Santa Cruz de Valladolid). Sobre un fondo adamascado con motivos vegetales y cruces de Jerusalén está representado el Cardenal Mendoza, en actitud orante delante de Santa Helena, quien llevó a efecto la Invención de la Cruz. Aunque la fachada es de trazado renacentista este grupo muestra todavía las características del gótico final".

<sup>1024</sup> Creemos que se debe hacer un comentario para poner de relieve la diferencia de los modelos originales de la Roma clásica, que sí tenían bastante más que ver con los delfines reales, que los que reaparecen como elemento decorativo en el siglo XV, igualmente pareados y basados en un eje de simetría que puede estar en su boca, o en su cola, como es el caso del Colegio de Valladolid: los delfines cuatrocentistas suelen tener escamas, o agallas vegetalizadas, de forma que casi cubren todo su cuerpo, y sólo tienen un aspecto similar a los clásicos cuando se encuentran representados en capiteles, en muchos casos muy estilizados. Los delfines cubiertos de escamas, como los vemos aquí, nos parecen reliquias de las imágenes de la Edad Media, cuando la tradición de los bestiarios hacía aparecer al delfín mezclado con la ballena, ambos representados como animales fabulosos que se hallaban en la Biblia, y por eso debían ser ilustrados en los manuscritos, pero que, naturalmente, los escribas e ilustradores no habían visto en su vida, por lo que tomaban la imagen del pez (normalmente de río), que sí conocían, y la agrandaban de tamaño para que pudiese tragarse a Jonás, o para que acompañase a los marineros en grupos, mientras escuchaban música, según las leyendas reproducidas en los bestiarios, y, para que resultasen más monstruosos, les añadían dientes (Ilust. Num. 15.11). Hay que decir, igualmente, que, en los lugares donde se podían ver restos de la antigua Roma, y como la imagen de los delfines era abundantísima, en éstos sí se pudieron copiar, mejor o peor, los que aparecían en capiteles, frisos y tumbas.



Como hemos dicho en otro epígrafe del presente trabajo (9.4.2.A<sup>1</sup>), creemos que su modelo es el friso sobre la actual puerta trasera de la iglesia de Santiago de los Españoles de Roma, que también están dotados de dientes y escamas<sup>1025</sup>. Éstos también se hallan pareados y unidos por sus colas, atadas a un tridente con los dientes hacia abajo que les sirve de eje de simetría. En el caso de Valladolid, se ha querido añadir una variación, como hemos visto, utilizando palmetas en lugar de un tridente, aunque el concepto es muy similar (y más fácil de realizar para los escultores implicados).

En cuanto a las palmetas que sirven de eje de simetría (Ilust. Num. 17.11 a), ya hemos dicho que las hojas que las componen recuerdan las del cardo, y, más lejanamente, las del acanto; en ellas se puede ver que todos los vástagos centrales han desaparecido, por la erosión, sin embargo, aún puede verse que su ápice estaba, también, relleno de granos o semillas. Es nuestra opinión que derivan de las que aparecen (boca abajo) en el friso del arquitrabe de la entrada de la basílica de Santa Maria del Popolo, de Roma. Nos parece interesante traer aquí a Denise Jalabert, que ha estudiado en profundidad la flora esculpida medieval, y que se refiere a la variante de ésta que denomina *realista* (propia del siglo XV) frente a la *naturalista* característica de épocas anteriores (ss. XIII y XIV). Es típico de este momento, dice Jalabert, el exagerar las dimensiones de las hojas o elementos de la planta, siendo bastante, por ejemplo, para decorar una ménsula, con una o dos hojas<sup>1026</sup>. Entendemos, como hemos dicho con anterioridad, que se trataba de artesanos duchos en el labrado de este tipo de decoraciones vegetales, y, por ello, realizaron las hojas de las palmetas en el estilo habitual de la flora gótica que estaban acostumbrados a plasmar, incluyendo el tamaño exagerado de las hojas.

Para terminar con la decoración de la arquivolta, tenemos que analizar el extraño formato que campea en el centro (Ilust. Num. 17.11 b), al que

<sup>1025</sup> En el apartado dedicado a San Antonio de Mondéjar nos ocuparemos de otras posibles fuentes de estos “delfines” Mendoza.

<sup>1026</sup> Jalabert, D., *La flore sculptée des monuments du moyen age en France*, p. 112, Éditions A. et J. Picard et Cie., París, 1965.

Fernández Gómez califica, creemos que acertadamente, de “esquema de un capitel corintio”<sup>1027</sup>, al que ya hemos aludido con anterioridad y a su origen, que, a nuestro entender, es el capitel del portal principal de entrada a la Abadía de Grottaferrata, o, más plausiblemente, una derivación del dibujo inferior en el fol. 27r del Codex Escorialensis.

La decoración en los bordes de la arquivolta es similar a las que ya hemos descrito.

*Los flameros.*- A ambos lados de la semiluneta, se ha colocado dos flameros cuya altura alcanza a la mitad del radio del arco aproximadamente (Ilust. Num. 18.11). Creemos interesante resaltar que se trata de una auténtica novedad dentro del panorama escultórico castellano, porque, hasta este momento, prácticamente no había aparecido este adminículo, que luego se popularizará enormemente y formará parte de muchos de los retablos y portadas de templos, ya avanzado el siglo XVI. Tampoco había sido utilizado ampliamente por los renacentistas italianos originarios, y se pueden contar casi con los dedos de la mano las ocasiones en que aparecen, siempre derivados, en Italia, de los *candelabra* clásicos que aparecían amontonados junto con otros muchos objetos, en las representaciones de los trofeos de guerra<sup>1028</sup>.

La representación más antigua (1433-39) dentro del arte italiano quattrocentista que hemos encontrado, aparece en la Cantoría de Donatello, como elemento exclusivamente decorativo de uno de los cuadrados (el de más a la derecha) que se encuentra en el espacio entre las grandes ménsulas que la sostienen. Posteriormente, y con más lógica (puesto que parecen destinados a mantener la luz eterna junto a la Sagrada Forma), aparecen también en dos obras de Desiderio da Settignano: en el pequeño altar que se conserva en el

---

<sup>1027</sup> Fernández Gómez, M., *Los grutescos...* op. cit., p. 96.

<sup>1028</sup> En nuestro epígrafe 6.2.4 hemos hablado de la primera vez que aparece este tipo de representaciones: en la parte inferior del estribo del arco, decorada con lo que parece un candelabro como los que se muestran, amontonados entre otros trofeos, en los arcos de triunfo romanos (Ilust. Num. 43.6 bis).

Kunsthistorisches Museum, de Viena (datado en 1443-45), e, igualmente, en el Altar del Sacramento de la Capilla dedicada a esta advocación de la iglesia medicea de San Lorenzo en Florencia (1461). Finalmente, y también con lógica, (ya que es éste el recinto donde se reúnen los cardenales para elegir nuevo Pontífice, y han de ser iluminados por la luz del Espíritu Santo, por lo que es perfectamente apropiada la existencia de tales *candelabra* a su entrada), aparecen en el cancel que cierra la entrada a la Capilla Sixtina del Vaticano, obra de Andrea Bregno. Éste también situó flameros en algunas tumbas que le están atribuidas, como la del Cardenal de Coetivi, en Santa Prassede, o la de Gianbattista Savelli, en Santa Maria in Aracoeli, ambas en Roma, desde donde, posiblemente, se popularizaron entre los talleres de los ochenta en la Urbe, y, mucho más ampliamente, entre los artistas posteriores. También se ha representado un flamero en el lugar del tallo de la roseta del ábaco, en las pilastras de la portada de la abadía de Grottaferrata, cerca de Roma.

En el Codex Escorialensis aparecen varios modelos para los flameros<sup>1029</sup> (los *candelabra* clásicos), e, incluso, de otro tipo de representaciones con un soporte que también puede haber sido utilizado para el basamento de los de Santa Cruz, aunque ninguno de ellos coincide exactamente con su formato.

Volviendo a los que aparecen a ambos lados de la semiluneta de Santa Cruz de Valladolid (analizamos el de la parte izquierda, ya que el derecho está bastante deteriorado), hay que decir que parece haber sido formado a partir de varios elementos: el pedestal corresponde a alguno de los que aparecen en los *candelabra* clásicos, o incluso puede derivar (sin ser igual) del que aparece en el Tabernáculo del Sacramento de San Lorenzo de Florencia, de Desiderio da Settignano. Después del pedestal, surge una especie de fragmento de columna acanalada, sobre la que se han situado dos cabezas de querubines (¿), rodeadas por una especie de acumulación escultórica algo similar a las “alas” de los querubines sobre los resaltes de las pilastras. Si se trata aquí también de alas (aunque, en realidad, lo que rodea el cuello de estos dos personajes

---

<sup>1029</sup> Codex Escorialensis, fols. 4r, 16v, 17v, 18v y 50v.

parecería una bufanda) estarían igualmente divididas en cuatro (a lo que podemos ver). Sobre las cabezas, se ha colocado un elemento semiesférico, con la semiesfera hacia arriba, con decoración acanalada (fols. 4r, 4v del Codex Escorialensis), sobre el que se apoya, finalmente, el plato o copa que constituiría la parte esencial del flamero, donde arde la llama, de donde surge la misma. Como hemos dicho, no conocemos precedente, ni fuente iconográfica, de un artilugio semejante, por lo que nuestra conclusión es que se ha formado por adición de elementos dispares, porque es posible que no existiera modelo directo de donde poder copiarlo<sup>1030</sup>.

*Los sillares almohadillados.*- Dentro de este análisis del cuerpo bajo del paño central, faltan por analizar los sillares labrados en forma de almohadillado a los que Cervera Vera se refiere como "singular almohadillado afacetado... aunque no se presenta, en sentido conceptual, como tema constructivo, sino como una modalidad con aspecto decorativo..."<sup>1031</sup>. De igual forma aluden a este tema Nieto, Morales y Checa: "La misma forma con que aparece aplicado el almohadillado, enmarcando la portada entre los contrafuertes, sin desempeñar una función constructiva... aporta un testimonio muy particular en torno al alcance que se dio a la reforma de la traza original"<sup>1032</sup>. Creemos que su origen son los que aparecen en los plintos sobre los que se yergue el arco del Castelnuovo de Nápoles, aunque, en el caso napolitano (Ilust. Num. 56.6), se trata de una labra rehundida que está claro que se deseaba modificar para conseguir un efecto diferente, independientemente de que aquí solo se les haya utilizado como elemento decorativo.

Realizaremos el comentario completo sobre los sillares, y la ilustración correspondiente, conjuntamente con el análisis de los del cuerpo alto del Colegio.

---

<sup>1030</sup> Gómez-Moreno los califica con gran exactitud, utilizando el adjetivo "desgarbados", aunque él los denomina candeleros. Op. cit. pag. 56.

<sup>1031</sup> Cervera Vera, L., op. cit., p. 68.

<sup>1032</sup> Nieto, V., Morales, A.J. y Checa, F., op. cit., p. 32.

## El cuerpo alto

Si prescindimos del balcón que domina sobre toda esta parte, por los motivos expuestos con anterioridad, ya que es posible que fuese totalmente rehecho en el siglo XVIII<sup>1033</sup> (Ilust. Num. 19.11), poco queda por comentar al respecto, exceptuando que la divisoria entre el cuerpo bajo y el alto está formada por un gran bocel de hojas de laurel sujetas por cintas, además de por un friso de cuatro bandas a base de hojas de laurel verticales, dentellones, listel y hojas acorazonadas, y que el balcón se apoya en dos grandes ménsulas, muy decoradas, similares al cartón que parte en dos el arco de medio punto del vano (aunque éste es de tamaño inferior). No tenemos la certeza de que tales ménsulas sean originales (no son distinguibles en el retrato del Cardenal que hemos mencionado), o fuesen añadidas durante la renovación mencionada.

Por lo que se refiere a los sillares de este paramento del cuerpo alto, hay que decir que son ligeramente diferentes a los del anterior: citamos también a Cervera Vera: "almohadillado afacetado que se diferencia del anterior en que sus rectángulos contienen biseles formando aristas"<sup>1034</sup> lo que da un aspecto diferente a este cuerpo alto<sup>1035</sup> (Ilust. Num 20.11).

Además del balcón, el otro motivo de importancia son los tres escudos (el de los Reyes Católicos al centro y los de Mendoza y Figueroa a los lados<sup>1036</sup>, en un nivel inferior). Poco podemos decir al respecto, ya que el presente trabajo no va a entrar en el campo de la heráldica, por lo que no tienen cabida en las finalidades del mismo. Decir que, como muchos de los escudos Mendoza, el de los Figueroa aparece colgado de una argolla que tiene en su boca la cabeza de

---

<sup>1033</sup> Respecto de la restauración del siglo XVIII, véase Andrés Ordax, *El Cardenal...* pp. 78-81.

<sup>1034</sup> Cervera Vera, L., op. cit. p. 68.

<sup>1035</sup> Creemos necesario relacionar este tipo de almohadillado del primer cuerpo con el que aparece en el Libro IV del Tratado de Serlio, citamos por la edición *Tutte le Opere d'Architettura e Prospetiva*, G. de' Franceschi, Venecia, 1619, p. 138v, denominado "imitazion di diamante in tauo" (no en pirámide).

<sup>1036</sup> De ellos dice Cervera Vera que tienen la "característica de tener sus ejes oblicuos, como con frecuencia se observa en el *estilo Isabel*".

un león, inserta en una laurea, incrustada en el paramento. De esta argolla cuelga el escudo por medio de cintas de tela plisadas de las que ya hemos hablado (del de los Mendoza no se puede dar este detalle, porque el casco sobre el mismo cubre el posible elemento sustentante) (Ilust. Num . 21.11). Si hay que decir que, de los tres, el mejor conservado es el de los Figueroa, ya que tanto el de los Reyes Católicos (por cierto, sin la Granada, denotando que es anterior a 1492) como el de los Mendoza han sido consolidados de forma muy burda (como veremos también en otros edificios de los que nos ocuparemos), con cemento.

Si nos parece interesante, sin embargo, hacer un pequeño comentario sobre el formato del frontón sobre el balcón, por si hubiera sido respetado por el ejecutor de la reforma, en todo o en parte: como hemos dicho con anterioridad, el diseño del frontón sobre el vano del balcón recuerda algunos de los existentes de las ventanas en el Palacio Medici-Riccardi de Florencia, aunque los frontones florentinos no se acercan a la categoría arquitectónica que se ha pretendido dar a este frontón, bajo el cual aparece un gran bocel de hojas de laurel, además de hallarse sostenido por dos grandes ménsulas laterales y también por varias pequeñas ménsulas clásicas en sus zonas interna y externa, además de estar apoyado sobre una cornisa de dentellones y ovas.

También hay que resaltar (y esto es lo que nos hace sospechar que quizá se haya respetado el frontón original), que, en el centro del mismo, se puede ver la cabeza y las alas de un ángel que muestra una cierta similitud con el que se halla ubicado en el friso de la cabalgata triunfal del Castelnuovo, encima de la cabeza del Rey, e, incluso con el busto infantil que aparece también dentro de un frontón triangular en el resalte izquierdo sobre la cabalgata (ILust. Num. 22.11). La cúspide del tímpano se halla coronada por una laurea simple, sin representación alguna en su interior (aunque no tenemos la seguridad, tampoco, de que existiera originalmente).

Dentro de este segundo cuerpo es necesario mencionar, asimismo, las pilastrillas acanaladas sobreimpuestas a los seis contrafuertes que flanquean el paño central, y que dividen en dos el cuerpo superior a la altura del tímpano del balcón. Sobre éstas, capiteles de tipo corintio, con un formato muy similar al “esquema de un capitel corintio” que decora el centro de la arquivolta principal, que sirve de separación a las dos mitades gemelas de la misma. En la parte alta de cada contrafuerte, a la altura de la cornisa, y sosteniéndola, hay una ménsula en cuyo frontal campea el escudo del Cardenal (Ilust. Num. 23.11).

#### La cornisa (Ilust. Num. 24.11)

Resulta interesante este elemento decorativo-constructivo porque es la primera vez que se realiza en Castilla. Está constituida por diez bandas decorativas que utilizan cenefas clásicas. De abajo hacia arriba son las siguientes: un fino listel, sobre el que se alza una banda de ovas y flechas, hojas acorazonadas, pequeños cuadrados de borde resaltado y bocel de hojas de laurel. Se plantea aquí una amplia cesura constituida por ménsulas con una hoja de acanto en su frontal, sobre un dibujo de escama de pez en la zona interna. A continuación, cenefa de cinta entrelazada, dentellones, nuevo fino listel, y, finalmente, de nuevo hojas acorazonadas de mayor tamaño.

Especulando sobre cuál hubiera podido ser la fuente de esta cornisa nos inclinaríamos por las que adornan el Castelnuovo de Nápoles, aunque suprimiendo las partes que llevan mayor trabajo, y más delicado: como la banda superior constituida por hojas de acanto, o de otro tipo más elaborado. Se ha intentado hacer una amplia cornisa de remate con elementos copiados de las napolitanas (Ilust. num. 50.6), pero eligiendo cenefas o bandas que fuesen relativamente fáciles (y no costosas) de ejecutar, aunque se ha mantenido la cesura central a base de ménsulas con hojas de acanto frontales, y con el fondo de escama de pez, que aquí es igual siempre, mientras que en Nápoles varía por cada espacio entre las mismas.

Otra posibilidad sería la cornisa de la Puerta Capuana (Ilust. num. 10.9), aunque esta es más sencilla, pero posee una banda final exquisita, a base de palmetas de diversas clases, que los artesanos de Santa Cruz posiblemente no hubieran sido capaces de ejecutar. Traemos aquí a la Puerta de Capua napolitana porque muestra, asimismo, un gran cartón decorativo en el centro del arco, que recuerda un poco a los tres que aparecen en el centro y a los lados del vano de entrada del Colegio.

Finalmente, nos parece necesario decir que, si, como creemos, el Codex Escorialensis se formó a base de cuadernos diferentes, e, incluso, de la adición a éstos de hojas sueltas, y que los modelos más utilizados se han podido perder por pasar muy frecuentemente de mano en mano, podríamos pensar que el modelo original pudo estar incluido en este conjunto de repertorios (en el cuaderno aparecen varias diversas muestras de cornisas<sup>1037</sup>) y se perdió el que servía de origen al presente edificio, por su frecuente uso, o por otro motivo que no se nos alcanza.

Para finalizar con este primer monumento Mendoza, tenemos que aludir al retablo que, en su testamento (23.06.1494) mandó ejecutar el Cardenal Mendoza para la Capilla del Colegio, dando instrucciones de que se realizara “a la antigua”, es decir, siguiendo modelos renacentistas. No existe constancia de que se realizara dicho retablo (Gómez-Moreno es de esta opinión, mientras Martín González parece creer que sí se ensambló; al respecto, Cervera Vera menciona que un escultor llamado Pedro de Guadalupe recibió el encargo del retablo de la catedral de Palencia, “... de la forma y manera que el retablo... de Santa Cruz de Valladolid...”, lo que parece indicar que sí se hizo y que este escultor fue el autor de ambos. Lamentablemente, sin embargo, tal retablo no existe en la actualidad (o no se conoce su existencia asociada al Colegio de Valladolid).

---

<sup>1037</sup> Codex Escorialensis, fols. 18 r, 20v, 21r, 21v, 25r, 32r y 50r.



En cuanto a la portada de la Biblioteca, creemos interesante llamar la atención sobre el hecho de que el friso de palmetas que muestra deriva del pedestal izquierdo del Castelnuovo, si no por la forma específica de las palmetas, sí por el “marco” a base de dos prolongaciones, vástagos o brácteas, de forma apical, que les sirve de contorno (Ilust. 14.6, 16.6), pero también del friso que corona la portada de la Capilla Palatina, en el patio del Castelnuovo<sup>1038</sup>, siempre con alguna variación, siguiendo el sistema de funcionamiento de los Mendoza. Friso que se repite, casi a la letra, aunque con pequeñas modificaciones, en la arquivolta que enmarca la luneta que forma parte de la portada del palacio de Cogolludo, además de en algunos de los frisos de palmetas que podemos ver en La Calahorra, confirmando también que los modelos traídos a Castilla por el conde de Tendilla se repiten, con ligeras variantes respecto de sus originales, en diferentes edificios Mendoza (Ilust. Num. 25.11).

---

<sup>1038</sup> Todos ellos muy similares al que decora el interior del Ara Pacis (Ilust. num. 3.4)

### 11.2.2.- El Palacio de Cogolludo. Erigido por Don Luis de la Cerda, Duque de Medinaceli (1490-1492/3)

#### 11.2.2.1. Las circunstancias de su edificación

Como hemos visto en el apartado dedicado a la cronología, este palacio, que don Luis de la Cerda, el primer Duque de Medinaceli mandó levantar, posiblemente por influencia, o a imitación, de su primo el Duque del Infantado, debemos incluirlo dentro de la gran remodelación urbanística de Cogolludo, localidad que, al parecer, prefería a la sede tradicional de su Casa en Medinaceli. Así, la erección del palacio se inserta dentro de esta reforma que, si atendemos a las fechas de los documentos de tasación: el primero de 1494, tuvo que haberse iniciado, al menos, unos años antes: 1491, 92 o 93.

En el artículo de Teresa Laguna y Antonio J. López a que hemos aludido<sup>1039</sup> sobre las murallas de Cogolludo, se hace un listado de los maestros de obras, tasadores y artífices de la muralla y obras del castillo llevadas a cabo por los dos primeros Duques de Medinaceli. En él se menciona 21 maestros, citando los documentos en los que aparecen, muchos de ellos como jefes de sus cuadrillas. Esto coincidiría perfectamente con la apreciación de Gómez-Moreno que alude a cinco diferentes marcas de canteros<sup>1040</sup> en la mazonería del Palacio, ya que la obra general que remodeló y amplió la villa de Cogolludo implicó la colaboración de una gran cantidad de operarios de diferentes procedencias y es claro que muchos de ellos intervinieron también en la erección de éste, porque, aunque la documentación concreta no existe, sí es lógico pensar que la obra (murallas y palacio) se considerase en conjunto y simultánea, no separadamente, excepto para algunos detalles especializados.

<sup>1039</sup> Laguna Paúl, T., y López Gutiérrez, A.J., op. cit., pp. 38-42.

<sup>1040</sup> Gómez-Moreno Martínez, M., op. cit., p. 49, Nota. 1. Don Manuel infiere de esta particularidad que la obra se hizo a destajo. Por nuestra parte, consideramos lógico que, en presencia de una gran cantidad de maestros de obras, cada uno con su cuadrilla, todos ellos empeñados en la gran remodelación urbanística de Cogolludo, que incluyó, lógicamente, no solo las murallas, sino también el palacio, trabajasen en la erección de este último muchas de estas cuadrillas, de donde las diferentes marcas de canteros a que hace alusión.

Como ya hemos hecho notar, Nieto, Morales y Checa consideran que, en este caso de Cogolludo, se utiliza el lenguaje arquitectónico renacentista (por contraposición con el gótico del Palacio del Infantado de Guadalajara), importando unos modelos ya experimentados, pero dentro de la idea de singularizar a la familia Mendoza a partir de la “ostentación de lo nuevo”: “La disposición del palacio, sirviendo de telón escenográfico del fondo de una plaza, acentúa el efecto de *objeto transportado* que presenta el palacio, cuyo modelo deriva claramente de la tipología italiana renacentista de palacio urbano<sup>1041</sup>”. Y todo ello, como venimos diciendo, dentro de la finalidad de la presente tesis de adscribir el radical cambio de estilo a la llegada a Castilla del segundo conde de Tendilla y su/s cuaderno/s de modelos.

Para finalizar este primer apartado, un último apunte que mira también a Nápoles: la derivación del modelo de fachada de Cogolludo desde el dibujo de Filarete para la banca Medici de Milán (cuestión aceptada por todos los autores), que, según Fernández Gómez, corresponde mejor con la copia denominada Códice Valenciano, que encargó Ferrante, que con el, más conocido, Códice Magliabechiano de la Biblioteca Nacional de Florencia<sup>1042</sup> (Ilust. Num. 26.11). El problema que plantea esta autora de discrepancia de fechas entre la llegada del Códice Valenciano a Valencia con el Duque de Calabria (1502) y la de la construcción del palacio de Cogolludo en relación con el retorno del conde de Tendilla (final de 1487) quedaría fácilmente explicada si, como venimos sosteniendo, el Gran Tendilla hubiera transportado desde Italia (y más concretamente, aunque no exclusivamente, desde Nápoles) el conjunto de modelos utilizados por los Mendoza, y los hubiera difundido entre su familia, adoptándose por sus miembros, a partir de su vuelta, la decisión de

---

<sup>1041</sup> Nieto V., Morales, A.J. y Checa, F., *Arquitectura...* op. cit. p. 36.

<sup>1042</sup> Fernández Gómez, M., *Los Grutescos...* op. cit., p. 50. No nos extenderemos aquí sobre la interesante cuestión de la desaparición del Códice de Valencia y la recuperación del modelo en la obra de de Marinis, por no corresponder esta temática con la finalidad de la presente tesis, además de quedar perfectamente clara en el trabajo de Fernández Gómez. Sobre esta cuestión véase, asimismo, Suárez Quevedo, D., “La sombra del *Quattrocento* en las postrimerías del siglo XV hispano. Ideas, ideales, modelos”, pp. 200, nota 6, y 210, *Anales de Historia del Arte* 197 ISSN: 0214-6452, 2012, Vol. 22, Núm. Especial 197-224.  
[http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ANHA.2012.39085](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2012.39085).

utilizarlos de entonces en adelante. Independientemente de la llegada a Valencia de esta copia del Magliabechiano que mandó hacer Ferrante (quien posiblemente mandó igualmente copiar algunos de, o todos, sus modelos para Tendilla) y que llegó a España con el Duque de Calabria, como se sabe.

#### 11.2.2.2. Análisis de los elementos iconográficamente más interesantes, que aparecerán reiteradamente en las obras Mendoza

##### 11.2.2.2 A. la fachada (Ilust. Num. 26.11)

Como ya se ha dicho, su modelo es, casi con completa seguridad, el de Filarete, aunque "...si llegó a conocerlo el arquitecto de Cogolludo, estableció algunas modificaciones que reducían la composición del modelo; así, la supresión de las ventanas y puertas, o de estas últimas solamente en el piso bajo, ... reduciendo a la mitad el número de ventanas del superior"<sup>1043</sup>.

##### El cuerpo bajo<sup>1044</sup>. La portada (Ilust. Num. 27.11)

*El almohadillado* "expresivo"<sup>1045</sup>, según Suárez Quevedo, que muestran los paramentos de Cogolludo es similar en ambos cuerpos (a diferencia de Santa Cruz de Valladolid, como hemos visto), y, sin embargo, no aparece en los modelos rústicos que ofrece Serlio en su obra y diseño mencionados por este autor (ni tampoco en Villalpando, que los reproduce exactamente)<sup>1046</sup>; en realidad, parece que el arquitecto, o el tallista, de los sillares quiso hacer la versión opuesta del almohadillado rehundido que aparece en los plintos del

<sup>1043</sup> Nieto V., Morales, A.J. y Checa, F., *Arquitectura...* op. cit. p. 37.

<sup>1044</sup> Pérez Arribas y Pérez Fernández han realizado una medición exhaustiva que reproducimos: "La fachada principal da a la Plaza mayor... y tiene 42,50 m de longitud por 16,50 de altura hasta el coronamiento de la crestería ... El paramento del cuerpo inferior de la fachada está compuesto por 726 sillares almohadillados, por 850 del cuerpo superior, contando los sillares completos y los fragmentos de sillares. Los del cuerpo inferior miden 0,56 x 0,40 m., distribuidos en 11 filas superpuestas y los del cuerpo superior 0,56 x 0,36, formando 15 filas...", op. cit., 2000, p. 58.

<sup>1045</sup> Como lo denomina Suárez Quevedo, op. cit., p. 209.

<sup>1046</sup> Suárez Quevedo, op. cit., p. 205-7.

Castelnuovo de Nápoles, y, en lugar de rehundir la talla, la resaltó creando una especie de sillar con dos alturas (como si hubiera pretendido colocar uno, de menor tamaño, encima del principal que lo sostiene). Gómez-Moreno denomina este modelo "sillería almohadillada provista de dobles filetes"<sup>1047</sup> (Ilust. Num. 26.11).

*El formato del vano* es aquí adintelado, y no en arco de medio punto, como en Valladolid. Se ha mantenido, sin embargo, la semiluneta sobre el entablamento, similar a la del edificio del Cardenal.

*Los "elementos portantes"* (Ilust. Num. 28.11 a), en el caso de la portada de Cogolludo, se concretan en una sola columna, de nuevo con el fuste cubierto de decoración vegetal a cada lado. Se apoyan ambas columnas, a nivel de suelo, en un cubo que da la impresión de haberse colocado recientemente (posiblemente en alguna de las últimas restauraciones, es de suponer que sustituye a un original muy dañado). Sobre este cubo, una especie de pedestal al que no podemos definir por hallarse, en los dos casos, muy deteriorado. Parece tratarse de una basa simple, de una sola moldura convexa, apoyada, a su vez, sobre una escocia decorada con acanaladuras (solo conservadas en la columna de la derecha), que descansa sobre otra más ancha, a base de dos molduras convexas con una escocia casi imperceptible entre ellas. El conjunto, como hemos dicho, está tan deteriorado (además de haber sido consolidado muy toscamente a base de cemento) que no podemos decir si corresponde con algún tipo de basa conocido o no (Ilust. Num. 28.11 b).

En cuanto al fuste de la columna, la decoración ya casi no conserva restos del gran cogollo de hojas de acanto que le debía servir de base, y de donde surgía después el eje de simetría en torno al que se desarrolla la vegetación<sup>1048</sup>. Sí podemos ver un eje de simetría formado por varios segmentos vegetales en forma abalaustrada de los que surgen roleos, unidos entre sí por anillos o

<sup>1047</sup> Gómez-Moreno Martínez, M., op. cit., p. 49.

<sup>1048</sup> Aun se puede ver vagamente en la conocida foto de Jean Laurent de mediados del s. XIX, donde aparece con el rótulo Posada Nueva.

pequeños cogollos vegetales<sup>1049</sup>. Se trata de un motivo muy similar al que decora las columnas de Santa Cruz de Valladolid, con la diferencia de que la jarrita de cuello estrecho de la que surgía el ramillete en su parte superior, se ha convertido aquí en una copa o cáliz de boca ancha, del que surge una especie de bouquet de hojas de acanto o de cardo, mezclado con unos frutos similares a los del membrillo. Hay que decir también que esta decoración es igual en ambas columnas, a diferencia del Colegio de Valladolid, donde parece que se pretendía ofrecer una decoración ligeramente distinta en cada una de las dos columnas de la portada. En cuanto al modelo del cáliz, creemos que se trata de una extraña combinación de vaso y copa (lo que vulgarmente llamamos hoy una fuente) que puede derivarse del que adorna la zona central del basamento de la tumba Marsuppini en Santa Croce de Florencia, obra de Desiderio da Settignano (1455) (Ilust. Num. 28.11 b).

Finalmente, el capitel<sup>1050</sup> es el típico corintio simplificado, con un collarino sobre el que se apoya una laurea, y un kálathos sencillo, de una sola corona formada por hojas de roble, cardo o acanto, en el que las hélices de los caulículos son estas mismas hojas rizadas sobre sí mismas, al estilo de los de San Salvatore in Lauro, aunque allí el kálathos está acanalado y, en este caso de Cogolludo, se halla cubierto de una corona vegetal simple. Sobre ésta, un ábaco decorado con hojas de laurel verticales, y la habitual pieza decorativa en su centro, aunque el gran deterioro que muestra no permite distinguir de qué se trata, aunque lo lógico sería la tradicional roseta. Interesante, en este capitel es que, además del ábaco típico del capitel corintio, tiene, sobre éste, un astrágalo cuadrado, que eleva la altura del arquitrabe que sustenta, y que permite que sea un poco más ancho el pequeño friso de cornucopias sobre el dintel del vano (Ilust. Num. 28.11 b).

---

<sup>1049</sup> Ya nos hemos referido, en el apartado dedicado a Santa Cruz de Valladolid, a la forma de este eje de simetría y a sus posibles orígenes, por lo que damos por dicho todo lo reseñado allí.

<sup>1050</sup> Haremos el estudio completo de capiteles Mendoza en el epígrafe dedicado al palacio de don Antonio de Mendoza de Guadalajara.

*El arquitrabe*, a su vez, está también muy deteriorado, aunque se pueden distinguir en él cuatro molduras: una de cuarto de bocel, otra de acanaladuras, la siguiente de abalorios y, finalmente, de hojas acorazonadas modificadas (Ilust. Num. 29.11). Hay que hacer notar que no se ha incluido un entablamento con sus tres partes canónicas (arquitrabe, friso y cornisa), sino que se ha preferido incluir un gran arquitrabe, y reducir el friso de tamaño, colocándolo sobre el marco del vano.

Sobre este arquitrabe, y a los lados, directamente sobre los capiteles, posiblemente habría dos flameros<sup>1051</sup>, pero, en la actualidad, solo queda el basamento del de la derecha, casi irreconocible. El de la izquierda está un poco mejor conservado, pudiéndose distinguir una decoración de palmetas del tipo madreselva o aplustre, en las esquinas de su basamento, y un par de molduras a continuación que conducirían al balaustre sobre el que se apoyaría el cuerpo del flamero, que ya no existe (Ilust. Num. 29.11).

*El vano y su marco* (Ilust. Num. 30.11). A diferencia de Santa Cruz de Valladolid, aquí el vano es adintelado, con una decoración a base de bandas planas de distinta profundidad, las dos primeras adornadas con perlas, siendo la última la típica de cardina, u hoja de acanto, resaltada sobre una cenefa de abalorios.

Sobre ésta, una especie de friso a base de cornucopias y rosetas (Ilust. Num. 30.11)., que, a nuestro entender, deriva del Tabernáculo del Sacramento realizado para los Medici por Desiderio da Settignano en 1461, y se halla en la iglesia de San Lorenzo de Florencia, con la diferencia de que allí se combinaban las cornucopias y las rosetas con palmetas, y, en Cogolludo, se combinan con una extrañas formas parecidas a capullos de loto (Fernández Gómez las denomina cogollos) y que recuerdan a alguna de las formas vegetales representadas en el pedestal izquierdo del Castelnuovo de Nápoles, aunque

---

<sup>1051</sup> Gómez-Moreno Martínez, M., op. cit., p. 49: “a los lados hubo candeleros ya casi deshechos”.

bastante simplificada. Es preciso hacer notar, sin embargo, que de la boca de las cornucopias no surge la habitual abundancia vegetal, sino unos picachos que recuerdan, muy de cerca, las llamas que surgen de las cornucopias cruzadas en el resalte izquierdo del arco del Castelnuovo, que luego usará, a tamaño mucho mayor, el conde de Tendilla en San Antonio de Mondejar.

A ambos lados del marco, en el estrecho espacio entre éste y la columna, unos colgantes de racimos (Ilust. Num. 31.11), atados en ristra, en los que se puede ver,

- en primer lugar, un racimo de espigas (no podemos asegurar que se trate de trigo o mijo): Margarita Fernández asegura que se trata de espigas de mijo, basándose en la opinión del profesor de Botánica de la Universidad de Valencia Pérez Gisbert, familiarizado, dice, con las representaciones vegetales en la cerámica valenciana del siglo XV. Si esto es así, y es muy probable que lo sea, aún tenemos aquí un nuevo enlace con los Trastámara aragoneses de Nápoles, y con la significación que, para Alfonso V, tenía la espiga de mijo de la que hemos hablado extensamente. En cualquier caso, sí hay que decir que este racimo de espigas de mijo se parece mucho al que lleva la Victoria del lado derecho en el arco superior del Castelnuovo<sup>1052</sup>,
- el segundo racimo parece querer representar hojas y frutos, más abundantes las primeras que los segundos, de la especie *crataegus* (el espino blanco común en nuestro país). Es interesante resaltar que, también en la almohada del Doncel de Sigüenza y en algunas otras de sus parientes en dicha catedral, aparece esta especie. Nos llevaría muy lejos una investigación sobre la significación que, para quienes vivieron en aquel momento, tendrían las plantas de esta especie. No nos es posible ampliar aquí más el tema, pero lo dejamos apuntado para posibles futuros trabajos.

---

<sup>1052</sup> Véanse también nuestras Ilustraciones num. 10.2 y 11.2.



- En el tercero, las representadas parecen hojas de roble, o cardo, entre las que también pueden verse frutos parecidos a uvas, o racimos de pepitas. En este caso concreto, sí hemos podido localizar un posible antecedente iconográfico en las guirnaldas que adornan el basamento de la columna trajana, en Roma. Respecto de su significación, ya nos referimos a este vegetal concreto, y las coronas que con él se confeccionaban para honrar a los combatientes romanos que hubiesen salvado de la muerte a otro ciudadano romano (*corona civica*) en nuestro epígrafe 6.2.1.3.

Estos colgantes se repiten dos veces, en este orden, de arriba hacia abajo en cada lado. En cuanto a la utilización de racimos como elemento decorativo, existe una gran cantidad de obras italianas que pudo ver el conde de Tendilla que muestran este tipo de decoración (aunque en casi todos los casos se trata de auténticos racimos de frutas y hojas): el marco de la puerta de Santa Maria Novella, de Giovanni di Bertino (1455-1470), al que ya hemos aludido, el marco de la tumba de Piero de Medici, en San Lorenzo, del Verrocchio (1472), el marco de la chimenea del Palazzo Vecchio, de Desiderio da Settignano (1455-58), todas ellas en Florencia, o la tumba de Antonio Roselli, de Pietro Lombardo (1464-67), en San Antonio de Padua, por mencionar solamente algunas; sin embargo, es claro que quien eligió los vegetales a representar tenía muy claro la significación, o simbolismo, de los que quiso que estuvieran a la vista en la entrada de su morada, ya que éstos no tienen nada que ver con los racimos genéricos de flores y frutas que aparecen en las obras italianas mencionadas.

Sí existe, sin embargo, una similitud entre ambos colgantes que hay que resaltar: todos ellos cuelgan de una especie de cintas, o cuerdas, que forman grupo, y que, a su vez, se mantienen unidas por otra que las sujeta entre sí. En esta cuestión concreta, el autor de la escultura de Cogolludo sigue fielmente su modelo italiano.

### El cuerpo alto

Iniciamos el estudio del cuerpo alto a partir de la línea que lo define: una pequeña cornisa a base de (de abajo arriba): dentellones, ovas y flechas y un fino listel (Ilust. Num. 33.11).

Continuando con la portada, y sobre esta línea que divide en dos el paramento de la fachada del palacio, encontramos los elementos decorativos más vistosos de todo el conjunto:

- la semiluneta con el escudo del duque (Ilust. Num. 32.11)
- la gran laurea que enmarca, aquí también, como en Valladolid, el escudo ducal, (Ilust. Num. 32.11)
- el marco de la semiluneta, a base de grandes palmetas, sobre una arquivolta decorada con otras más pequeñas (Ilust. Num. 33.11)
- las ventanas góticas (Ilust. Num. 33.11)

*La semiluneta con el escudo del duque.* Dos querubines de aspecto gótico, y de diseño preciosista, sostienen el escudo del duque: se ha dejado claro que tienen cuatro alas, el primer par, más pequeño, se cruza sobre la cabeza (siguiendo el modelo típico medieval: véase Ilust. Num. 29.6), y el segundo, de mayor tamaño, cubre todo el cuerpo excepto las piernas y pies. Este segundo par ha sido elaborado con mucho detalle, con una especie de plumón que cubre el cuerpo, y representando los cañones de las plumas largas que llegan hasta los pies y enmarcan la esquina inferior redondeada del escudo.

Sobre el escudo, como ya hemos planteado, no nos extenderemos porque el presente trabajo no tiene como finalidad la heráldica. Al ser la parte principal de

toda esta iconografía, está ejecutado con la mayor precisión, al igual que el que se encuentra dentro de la laurea<sup>1053</sup>.

De fondo a escudo y querubines sirve una especie de paño de honor con un bordado en losange. Se ha elaborado cada uno de estos pequeños rombos para darle la forma de una joya, con un gran cabujón en el centro y cuatro pequeñas piedras en cada punta (Ilust. Num. 33.11).

*El marco externo de la semiluneta*, (Ilust. Num. 34.11 a) a base de grandes palmetas, sobre una arquivolta principal decorada con otras de menor tamaño a las que hemos aludido cuando hemos mencionado la decoración del dintel de la biblioteca de Santa Cruz de Valladolid (véase Ilust. Num. 25.11): la arquivolta directamente sobre la semiluneta tiene cinco bandas, la primera plana, casi un listel, sobre la que hay otra decorada con hojas acorazonadas, a continuación la banda principal decorada con palmetas (de siete puntas y dos brácteas laterales) enmarcadas por hojas de cardo o acanto<sup>1054</sup>, entre las que se ha ubicado un eje de simetría similar a los “capullos de loto” que se hallan entre las cornucopias del friso. Sobre ésta, una banda con hojas acorazonadas y otra plana. El saliente que forma esta arquivolta configura un estrecho intradós, decorado con casetones con rosetas.

Las tres grandes palmetas que forman el marco principal de la semiluneta presentan, en su interior, frutos o semillas en gran profusión, dando la impresión de que rebosan<sup>1055</sup>. Han sido representadas, siguiendo el canon clásico de este tipo de objetos, con su parte inferior atada entre dos rosetas. Su

---

<sup>1053</sup> Es lógico que se dé tanta importancia en esta portada al escudo, que representa el linaje. El Duque de Medinaceli procedía, por la parte castellana, de sangre real: era descendiente del Infante Alfonso de la Cerda, nieto y heredero de Alfonso X, por muerte prematura de su padre, a quien le fue arrebatado el trono por su tío Sancho; por la parte franco-navarra era descendiente de la Casa de Bearn-Foix. Creemos que la sobreabundancia de emblemas y escudos refiere a estas circunstancias.

<sup>1054</sup> No nos referiremos a su procedencia porque se hallan en todas partes, tanto en los enmarcamientos de la época clásica, como en los del siglo XV en adelante, al ser parte consustancial con sus decoraciones.

<sup>1055</sup> Recuérdese lo que decíamos sobre la época de Augusto y el Ara Pacis en cuanto a la denotación de los vegetales rebosantes de fruto.

origen iconográfico es clarísimo: la palmeta superior deriva de la que se encuentra en el resalte derecho del arco del Castelnuovo de Nápoles, a la altura de la segunda inscripción, modificada para que, en el pétalo central, aparezcan los frutos a que hemos aludido (ya nos hemos referido a ella, pero reiteramos que este pétalo central es muy similar al de la flor de lis de Florencia, que hemos mencionado con anterioridad). Las dos laterales son muy similares a la que aparece en la esquina del pedestal izquierdo del arco, en su banda inferior, y, en este caso, se ha copiado directamente la abundancia de fruto o grano (Ilust. Num. 34.11 b).

*La gran laurea que enmarca el escudo ducal* (Ilust. Num. 35.11). De función compositiva, en relación con el conjunto de la fachada, como establecen Nieto, Morales y Checa<sup>1056</sup>, además de decorativa, esta gran laurea enmarca los dos querubines, muy similares a los que ya hemos descrito, que sostienen el escudo del duque, y, a su vez, conforma el eje de simetría de la fachada. Los autores mencionados se refieren a la gran laurea que aparece en la fachada de la catedral de Pienza, "motivo similar con funciones análogas en el edificio de la catedral que forma parte del conjunto proyectado por Alberti y realizado por Rosellino después de 1460 en Corsignano, la ciudad que Eneas Silvio Piccolomini convirtió en un conjunto conmemorativo". En el párrafo que dedican a Cogolludo, inmediatamente anterior al que acabamos de reproducir, se refieren a esta laurea "acerca de la que se ha venido mencionando su origen italiano sin determinarse qué ejemplos pudieran haber sido sus posibles modelos".

En cuanto a su formato, se trata de una gran corona de hojas de laurel, sujeta, a intervalos, por un cintillo que consta de una tira de cuero y una sarta de perlas, enrolladas la una sobre la otra. Este cintillo rodea también, al exterior, la laurea. En su parte alta se ha representado una especie de argolla de donde colgaría, como si fuera un dije, de la cornisa, todo este lujo añadido (que no aparece en sus originales napolitanos a los que nos referiremos en el siguiente párrafo), se debe obviamente al motivo de su inclusión: un recordatorio del

---

<sup>1056</sup> Nieto V., Morales, A.J. y Checa, F., *Arquitectura...* p. 38.

linaje real del duque de Medinaceli, para que este magnate, consolidada su posición política por su apoyo a los Reyes Católicos, deseara poner de relieve este hecho.

Creemos, en este respecto, que la tesis que sostenemos nos da la posibilidad de poner fin al desconocimiento del que hablan los autores mencionados en el párrafo anterior, ya que creemos que deriva de las laureas que aparecen en el arco del Castelnuovo de Nápoles: en el friso sobre la escena central, el escudo de la derecha está enmarcado por una muy similar (aunque no tan enjoyada), e igualmente, en el resalte derecho, a la altura de la segunda inscripción, el emblema del libro se enmarca dentro de otra igual a la anterior (en este segundo caso la similitud es tal que también parece que lleva una pieza de donde colgarla por su parte superior, igual que en Cogolludo). Tampoco nos parecería extraño que Rosellino hubiese utilizado esta posibilidad decorativa, convirtiéndola asimismo en compositiva, cuando realizó su obra de Pienza, ya que conocemos la estrecha relación entre Eneas Silvio Piccolomini y Alfonso V, y no hubiera sido nada extraño que se hubieran intercambiado modelos, aunque los de Alfonso V serían anteriores en el tiempo, dadas las fechas de construcción de su arco, también conmemorativo.

No nos referiremos a las ventanas, ya que tanto por su estructura como por su decoración, se basan en modelos góticos que no encajan en los planteamientos de la presente tesis. No obstante, incluimos su reproducción (Ilust. Num. 33.11) para que quede completa la documentación gráfica del palacio.

#### La cornisa y el pretil de piedra que la corona (Ilust. Num. 36.11 a), b) y c)

En este caso, es claro que se ha pretendido hacer una cornisa bastante simple sin complicaciones decorativas, que se dejan para el pretil inmediatamente encima: por lo que podemos ver, y al margen del gran deterioro que muestra, consta de cuatro bandas decorativas, de abajo hacia arriba: ovas y flechas, dentellones, acanaladuras verticales y hojas de laurel verticales. Todo ello

cubierto con un tejadillo, que, pese a todo, no la ha protegido, porque está en un estado deplorable.

Lo más interesante de la parte alta no es la cornisa, sino el pretil, de piedra finamente calada, sostenido a intervalos por poyetes sobre los que campea el escudo ducal, encima de los que podemos adivinar (porque es imposible asegurarlo debido al deterioro que muestran) dos tipos de pináculos similares a flameros o candeleros, unos más altos<sup>1057</sup> y otros más bajos, alternándose. Son quince en total, lo que permitiría comenzar con uno de los de más altura y seguir alternándose hasta terminar con otro similar.

Entre estos pináculos, una crestería de palmetas y elementos decorativos (cogollos) de los que hemos hablado cuando hemos aludido a la derivación de todos ellos del pedestal izquierdo del Castelnuovo. Posiblemente, palmetas y cogollos se alternaban, aunque, en la actualidad, se han debido ir sustituyendo, o recolocando, lo mismo que las palmetas y que la piedra calada del pretil, según se caían o rompían, por lo que es imposible confirmar esta alternancia.

Como hemos dicho, las palmetas de la crestería derivan de las que aparecen en el pedestal izquierdo del arco del Castelnuovo (banda superior), que muestran un cogollo sobresaliente en su centro y, que, a su vez, alternan con un extraño cogollo que es muy similar a los que se hallan en la crestería de Cogolludo.

Por otra parte, el calado del pretil muestra un diseño muy similar al que separa las partes traseras de los grifos afrontados en el friso del arco superior napolitano. Como venimos reiterando, es difícil conseguir un ejemplar completo de este diseño porque la piedra calada se halla muy deteriorada, y ha ido sustituyéndose, o recolocándose de forma aleatoria (como se ha podido, sin saber, posiblemente, lo que se hacía), progresivamente, según se caía o

---

<sup>1057</sup> los de mayor altura podrían ser similares a los dos que se han situado a los lados de la portada, aunque es imposible afirmarlo con seguridad por su enorme deterioro.

rompía. Sin embargo, creemos que se trata, casi con seguridad, de una modificación de este diseño, para aplicarla a esta finalidad. Modificación (mayor o menor) similar a las muchas que veremos en las obras Mendoza en relación con sus modelos italianos.

Antes de terminar el presente capítulo, es preciso que nos refiramos a los capiteles de la doble galería que daba a los jardines. Aunque varios de los estudios que se han dedicado a este palacio se han ocupado de éstos, por nuestra parte, demoraremos el estudio de capiteles para hacerlo conjunto cuando nos dediquemos a los del palacio de don Antonio de Mendoza en Guadalajara, porque, aunque los que incitaron a don Elías Tormo a incluir el capítulo sobre los “capiteles alcarreños” en su conocidísimo trabajo fueron los del Palacio de Cogolludo, creemos que, por la cantidad y variedad de los existentes en el de don Antonio, sería metodológicamente más correcto estudiar tales elementos<sup>1058</sup> conjuntamente con los de Cogolludo (y con algunos otros similares contemporáneos a los que aludiremos oportunamente), dentro del capítulo que apliquemos al edificio construido por aquél.

Para finalizar este epígrafe, decir que estamos de acuerdo con Gómez-Moreno y Fernández Gómez en cuanto a la baja calidad de los tallistas que realizaron este palacio y que indujeron a ésta última, basándose en esta falta de pericia, a pensar que la primera obra que se realizó fue precisamente la de Cogolludo<sup>1059</sup>. Como hemos visto, la remodelación urbanística de esta villa incluyó, no solo la erección del palacio, sino también el derribo de la antigua, y la construcción de una nueva, muralla. En todas estas obras intervinieron muchas cuadrillas de operarios que, posiblemente, interpretaron los diseños italianos que se les

---

<sup>1058</sup> Aunque Tormo incluye esta temática en el epígrafe que dedica al Palacio de Cogolludo (op. cit., 119-25) por entender que éste es anterior cronológicamente al Instituto de Guadalajara, como él lo denomina. En la misma línea, se ha ocupado del tema Fernández Gómez (op. cit. pp. 52-57), aunque su cronología difiere de la del primero, por los motivos a que ya hemos aludido.

<sup>1059</sup> Es claro que se estaba pensando, por parte de ambos autores, en un solo equipo de operarios ejecutando todas las obras cuando, según nuestra opinión, no fue así, y se contrató mano de obra local en cada caso, aunque el maestro de las obras fuera Lorenzo Vázquez, que tenía los modelos.

entregaron de la mejor manera que su capacidad y pericia les permitió. Sin embargo, en el caso de Cogolludo, la finura de la talla deja mucho que desear, al margen de que la piedra era basta y tenía mucho de arenisca, lo que ha conducido al gran deterioro al que venimos aludiendo.

Lo que sí creemos haber dejado claro es que en Valladolid y en Cogolludo, se utilizaron cuadrillas de operarios posiblemente de la zona (es decir, no fueron realizados siempre por el mismo taller, que se hubiera trasladado para llevar a cabo cada uno de los encargos), lo que condujo a las grandes diferencias de nivel y excelencia de ejecución a que nos iremos refiriendo según estudiemos, uno por uno, estos monumentos. Lo mismo sucederá en San Antonio de Mondejar, que estudiaremos a continuación.



### 11.2.3.- El Convento de San Antonio de Mondéjar (Ilust. Num. 37.11)

En nuestro epígrafe 9.3 hemos descrito los contactos y negociaciones del segundo conde de Tendilla con el Papa, y cómo aprovechó éstos no solamente para cumplir con los encargos que traía de los Reyes y de su familia Mendoza, sino también para conseguir exenciones y privilegios para las fundaciones religiosas de su familia más directa (Tendilla), y también, como es lógico, para el convento que tenía intención de fundar en la villa de Mondejar.

Como hemos dicho en el apartado dedicado a la cronología, solo quedan en pie las ruinas de la fachada y parte del testero de la iglesia. Ya en 1925 decía don Manuel Gómez-Moreno: "Estas ruinas han sido declaradas monumento artístico. Dios las proteja, sin embargo"<sup>1060</sup>, deseo al que nos unimos fervientemente, ya que, en los casi cien años transcurridos hasta hoy, la situación no ha mejorado, en absoluto, y se encuentran en un estado de abandono lamentable.

#### 11.2.3.1.- Descripción del edificio (sus restos) en la actualidad

Aunque solo quedan en pie algunos muros, se nota, a simple vista, la diferencia de situación económica del segundo conde de Tendilla en relación con sus parientes, el cardenal y el duque. En lugar de sillería, los muros que quedan en pie son de mampostería. Dice Gómez-Moreno<sup>1061</sup> que las esquinas eran de sillares no muy bien ajustados, aunque nosotros solo hemos podido constatar esta información en el resto que queda de la entrada de la iglesia, en la esquina del muro donde se halla la puerta de los pies, a la izquierda.

De acuerdo con las fotos que se incluyen en la edición de la obra de Gómez-Moreno que manejamos, se podía ver, en la fecha en que se hicieron, el fuste

---

<sup>1060</sup> Gómez-Moreno Martínez, M., op. cit., p. 54.

<sup>1061</sup> Gómez-Moreno Martínez, M., ibid.

de la columna a la izquierda del espectador hasta un poco más abajo de la rosca del arco: en la actualidad, parece que se ha intentado consolidar el arco poniendo una viga de hierro a la altura de la línea de imposta (quizá un poco más abajo), y este fuste está partido en dos, con la particularidad de que no se puede decir si el pedazo inferior se ha roto simplemente, o es un trozo de otra parte que ha sido añadido, sin otra intención que mantenerlo de pie, apoyado en un podio de piedras (Ilust. Num. 38.11). La conclusión final de esta situación es que el fragmento añadido tiene la decoración prácticamente borrada, por lo que, a efectos de la finalidad del presente trabajo, solamente estudiaremos el fragmento de fuste que permanece bajo el capitel, hasta el punto de ruptura.

También ha desaparecido, de acuerdo con las fotografías mencionadas, una importante parte del arco y de las arquivoltas del arco de medio punto que enmarcaba el vano: al menos medio metro en su zona inferior izquierda (Ilust. Num. 39.11). Es importante esta cuestión porque en dichas fotografías se puede observar cómo los “elementos portantes” de esta portada eran dos: la columna, cuyo capitel sostenía (y sostiene) el arquitrabe de los delfines y angelotes, y la pilastra, o lesena, desaparecida, adosada a la columna, y que constituía el “elemento portante” sobre el que se apoyaba la arquivolta externa, decorada con rosetas, que está resaltada en relación con las otras que enmarcaban el vano. Supone este detalle la posibilidad de un tipo de portada diferente del que podemos ver en la actualidad, mucho más elaborada, y, posiblemente, con una mayor utilización de elementos decorativos procedentes del Castelnuovo (por ejemplo, las lesenas sobre los estribos de su arco inferior, sobre todo la derecha, cuya decoración ha sido aprovechada en los fustes de Valladolid, como hemos dicho).

Da la impresión, igualmente, de que quien se haya ocupado del mantenimiento (de mantenerlo en pie) del edificio, ha rellenado un gran hueco que se abría en el testero (posiblemente una ventana, o un óculo similar al que se encuentra sobre la portada, que no existía originalmente y donde se abrió un boquete para dejar pasar la luz?), bajo los tres escudos a los que nos referiremos a

continuación, que aparece en las fotos de Gómez-Moreno, pero en la actualidad solamente podemos ver el muro de mampostería, con un segmento encastrado más moderno, de color más claro. Igualmente, en aquellas fotos se podía ver que este muro aún conservaba el enlucido, a trozos en los paramentos mayores, pero completo en torno a los escudos. Hoy día ha desaparecido totalmente, e incluso se ha intentado reforzar, groseramente, la parte superior de las dos laureas laterales con cemento (Ilust. Num. 39.11).

Aún se mantienen, sin embargo, las “pilastras” del testero sobre las que se apoyan un par de capiteles, están constituidas simplemente por una fila de baldosas vertical de piedra caliza<sup>1062</sup>, de unos 15 cms. de ancho por 30 de alto aproximadamente, rematadas con molduras lisas, encastradas en la mampostería del muro. Se mantiene también una fila horizontal de tales baldosas, que quiere aparentar que se apoya en los capiteles mencionados, aunque, como hemos dicho, se trata de puras compartimentaciones visuales del muro, para hacerlo más “clásico”, posiblemente, aunque todos estos elementos no tienen función constructiva, pese a que, posiblemente, hayan reforzado, en cierta medida, el paramento en el que se hallan insertas (Ilust. Num. 39.11).

De la fila horizontal, que divide la pared en dos, surgen hacia arriba tres arcos ojivales de factura inequívocamente gótica, formados por una serie de molduras adosadas, o encastradas, en la mampostería, igualmente sin función constructiva. El central doble de ancho que los laterales. En sus tímpanos alojan tres escudos insertos en una laurea, a los lados, los del segundo conde de Tendilla y su esposa, y en el centro otro con la Cruz de Jerusalén.

---

<sup>1062</sup> Como “caliza fina” alude a este material el Sr. Gómez-Moreno, op. cit. p.55.

### 11.2.3.2.- Análisis de los elementos iconográficamente más interesantes

#### 11.2.3.2 A. La fachada y la portada. Descripción de su estado actual

Como ya se ha dicho, el paramento de la fachada de los pies es uno de los dos que se mantiene de pie, posiblemente apoyada su mampostería en, o sostenida por, el esquinazo de sillares de piedra (desiguales y, posiblemente, sustituidos por otros, según se hayan ido cayendo o deteriorando) que aún podemos ver (Ilust. Num. 37.11).

Se ha mantenido, sin embargo, milagrosamente, gran parte de la decoración de la portada. Portada que, al igual que la de Santa Cruz de Valladolid, está sobrepuesta al muro de mampostería, y, de forma similar, va incrementando su espesor<sup>1063</sup>, desde la primera arquivolta (la más estrecha) hasta la principal, que se halla resaltada unos 25 cms. sobre la primera y tiene un intradós también decorado con casetones de rosetas (como en Valladolid). Igualmente, va creciendo hasta su punto más ancho, constituido por el listel que forma la moldura superior sobre el arquivolta, que, a su vez, también tiene su parte inferior casetonada y decorada con rosetas (Ilust. Num. 40.11).

De fuera hacia dentro del vano, hallamos:

*El marco lateral a base de columnas y flameros:*

- en su parte más externa, dos columnas decoradas, de las cuales subsiste la de la izquierda, solamente en parte, como hemos explicado en párrafos anteriores, con su capitel; también se mantiene, colgado en el aire, el capitel de la de la derecha (Ilust. Num. 41.11),

---

<sup>1063</sup> Arquivolta en tres planos escalonados, la denomina Fernández Gómez, op. cit. p. 72.

- sobre ambos capiteles, un entablamento (Ilust. Num. 42.11), con un arquitrabe muy fino, un friso de delfines unidos por la cola y también por una argolla situada entre sus cabezas, a la que se enlazan unas cadenas que sujetan las fosas nasales de éstos; sobre cada una de estas anillas, un angelote (una cabeza con dos alas solamente); las piezas que se hallan sobre los capiteles están resaltadas para coincidir con el friso y en cada una de ellas figura también un angelote, que podemos ver completo al frente en el lateral exterior, mientras que en el lateral interior, que dispone solamente de la mitad de la superficie (porque la otra mitad la ocupa el arquitrabe) podemos ver un ala y la mitad de la cabeza en una especie de extraño perfil, mientras que la otra ala se halla representada en el comienzo del friso.
  
- El entablamento se halla enmarcado, por un arquitrabe a base de hojas acorazonadas y un fino listel, y, por una cornisa decorada a base de molduras con ovas y flechas y, superpuestas a ellas, una banda de dentellones y una ancha banda lisa, o quizá decorada con hojas de laurel verticales (es imposible discernir qué exactamente, porque esta última banda, al ser la más sobresaliente, ha protegido a las de debajo, pero se halla totalmente deteriorada).
  
- Sobre las piezas resaltadas encima de los capiteles, a ambos lados, hay dos cubos, decorados con cardina o acanto por sus tres lados, y, sobre ambas un flamero del que solamente subsiste el de la zona izquierda, habiendo desaparecido el de la derecha, exceptuando un poyete en el que se distinguen asimismo cardinas o acantos (Ilust. Num. 43.11). El flamero de la izquierda sobre el poyete mencionado está compuesto de una sucesión de piezas sobrepuestas, algunas decoradas con vegetación, y otras con acanaladuras, hasta llegar al vaso o copa sobre el que se elevan las llamas.

*Las arquivoltas que enmarcan el vano y la semiluneta sobre el arquitrabe,*

Como se ha dicho, *las arquivoltas* van creciendo en espesor hasta la principal y superior (Ilust. Num. 44.11). Las que se hallan directamente sobre el vano, comienzan por dos bandas lisas, separadas entre sí por una fila de perlas y de la siguiente por una sarta de abalorios. A continuación, una banda de hojas de cardo o acanto, que está abocinada en relación a la anterior, y sostiene otra banda decorada con una cadeneta enmarcada a ambos lados por dos molduras planas y dos finos listeles por el interior. Se inicia aquí la última arquivolta, resaltada sobre la anterior, a base de rosetas unidas entre sí por el tallo de la flor y separadas por los extraños ejes de simetría de los que ya hemos hablado en relación con Cogolludo<sup>1064</sup>, enmarcada de abajo hacia arriba por varias finas molduras. Sobre la que podría ser la clave de esta última arquivolta, una ménsula de tamaño discreto (en relación, por ejemplo, a la que se halla sobre la “clave” del vano de Valladolid), formada por un astrágalo, un modillón decorado con acanto, y una base lisa, con una pequeña palmeta en su centro.

En las enjutas entre las arquivoltas y el entablamento, dos grandes escudos: el del conde, donde puede leerse muy claramente el lema que le concedió el Papa: “Buena Guía”, así como las puntas de la Estrella de los Reyes Magos a la que aludía, y el de su esposa, Francisca Pacheco, con los blasones de los Villena, éste colgado de una anilla por una cinta doble<sup>1065</sup> que se riza plisada, suelta, hacia el centro de la arquivolta (Ilust. Num. 45.11). Tales cintas plisadas tienen su origen en las utilizadas para confeccionar las guirnaldas en Roma<sup>1066</sup> que se convierten, en el caso de Mondéjar, en uno de sus motivos decorativos

---

<sup>1064</sup> Nos referimos a los que se encuentran en el friso de cornucopias y rosetas, parecidas a capullos de loto.

<sup>1065</sup> Igual que varios de los que llevamos ya analizados (el escudo con el Libro, en Castelnuovo, los de los Mendoza en Santa Cruz de Valladolid, el del Duque de Medinaceli en Cogolludo).

<sup>1066</sup> cintas plisadas, del estilo de las utilizadas para confeccionar las guirnaldas en Roma (Plinio, Historia Natural, XVIII.2, Isidoro, Et., XIX.31.6) muy empleadas también como motivo decorativo en el Renacimiento, como es el caso actual. Véase Diccionario Anthon, Ch. (W. Smith, ed.).

principales<sup>1067</sup>, ya que también se aprovecha, también de forma muy sobresaliente, junto a las cornucopias sobre las que se apoya el clípeo de la Virgen.

La *semiluneta* sobre el arquitrabe supone la parte más importante de la decoración de la portada (Ilust. Num. 46.11), y está compuesta por los siguientes elementos:

- La escena central, rehundida en relación con el arquitrabe, formada por una Madonna sentada sobre un trono (o banco alargado) del que se pueden ver los dos extremos<sup>1068</sup>, con el Niño sobre las rodillas (éste último ha desaparecido, aunque no es posible discriminar si se debe al deterioro natural del tiempo, o a un mal trato deliberado. Nos inclinamos por esta última posibilidad debido a que el rostro de la Virgen también ha desaparecido en su mitad inferior, debido claramente a un impacto con algo muy duro –Ilust. Num. 46.11.-),
- La imagen de la Virgen se halla enmarcada en un clípeo avenerado, situado, a su vez, sobre dos grandes cornucopias, decoradas con aristas, de las que surge algo similar a llamas. A ambos lados dos grandes cintas plisadas, similares a las descritas junto a los escudos (Ilust. Num. 47.11).

Sobre esta semiluneta, dos arquivoltas, resaltadas en relación con su plano, la primera de ellas con una decoración a base de una especie de cadeneta

---

<sup>1067</sup> Ocupa el espacio de más de la mitad de la albanega, lo que, por otra parte, es lógico porque aprovecha su disminución. Sin embargo, el artista, o el autor de la elección, hubiera podido tomar otra decisión y añadir cualquier otro motivo decorativo, o no decorativo, que le pareciera interesante, pero, sobre todo, novedoso, como creemos es el caso, siguiendo con el planteamiento general que parece que se va desprendiendo de la forma de actuar de los Mendoza en relación con el uso de los modelos italianos que había traído el conde de Tendilla.

<sup>1068</sup> Aunque no nos es posible entrar en la temática, que daría para varias tesis doctorales, de la iconografía de la Virgen sedente con el Niño, sí queremos traer aquí el comentario sobre el objeto en el que se sienta la Virgen de Mondejar, que parece más bien el banco (con un rico cojín alargado, que aquí falta) que se representaba en el arte bizantino, y románico, mucho más antiguo que el trono, con respaldo y brazos, que se empieza a representar ya en la época gótica en toda Europa, y, en Italia, desde Cimabue en su Maestá.

formada por eses mayúsculas inclinadas, enlazadas entre sí por las curvas de la letra (atadas a un eje de simetría similar al que se encuentra entre las rosetas, y decoradas en su interior con estrías, que nos recuerdan mucho las dobles volutas que hemos visto flanqueando el escudo de Alfonso el Magnánimo en el Castelnuovo de Nápoles), con un intradós de casetones con rosetas, y la segunda, separada de ésta por una sarta de abalorios, con una decoración de hojas de cardo o acanto y saliente también, abocinada de forma similar a la de la tercera arquivolta del vano (Ilust. Num. 47.11).

Sobre estas arquivoltas, una especie de tímpano sobrepuesto al muro con un nivel de resalte inferior al de la arquivolta que contiene a la Virgen, a base de un pináculo en ángulo recto<sup>1069</sup> (Ilust. Num. 48.11): en su interior, una crestería de grandes<sup>1070</sup> hojas de cardo, o de acanto, rizadas sobre sí mismas, que culmina en una gran palmeta de doce pétalos (aunque uno de ellos ya no existe), del mismo tipo de las que ya hemos descrito para la crestería central del portal de Cogolludo, que parecen estar formadas por vainas, que se van abriendo, rebosantes de grano.

El borde del tímpano está decorado como una cornisa también abocinada: a base de varias bandas lisas, seguidas de ovas y flechas, dentellones y hojas de laurel verticales. A los lados, y sin poder verse por estar los flameros delante (podemos describirla porque el flamero de la derecha no existe), una banda lisa (similar a las falsas "pilastras" del testero) con una moldura a cada lado (Ilust. Num. 43.11).

No deseamos terminar esta descripción sin mencionar la gran ménsula ubicada al exterior del tímpano y a la altura de la parte superior del flamero, de la que surge, parece, un alfiz moldurado, que, posiblemente, era similar al que

<sup>1069</sup> Tanto Gómez-Moreno como Marías lo denominan gablete, aunque el segundo une el adjetivo "vertical", añadiendo "que flota por el muro". Gómez-Moreno, op. cit., p. 56; Marías Franco, F., *El largo...* p. 257.

<sup>1070</sup> Recuérdese lo dicho en el apartado dedicado a Santa Cruz de Valladolid en relación con el tamaño de la decoración vegetal en la segunda mitad del siglo XV, de acuerdo con los trabajos de Denise Jalabert.



podemos ver<sup>1071</sup> en el cuadro que representa al Cardenal Mendoza con el edificio al fondo del Colegio de Santa Cruz de Valladolid, incluso es posible apreciar que las ménsulas que sostenían tal alfiz surgían a la misma altura: la parte superior del flamerio (Ilust. Nums. 48.11 y 2.11). Si unimos este detalle al de la falta actual de las pilastras de la zona interna del vano, podríamos pensar que el modelo de portada pudiera haber sido bastante parecido en ambos edificios, cuando fueron edificadas, aunque más simplificado en el caso de Mondéjar.

#### 11.2.3.2 B. La fachada y la portada. Estudio de su iconografía

*Las columnas* (Ilust. Num. 49.11 a y b). O, más propiamente, el fragmento de columna restante, muestra un eje de simetría vegetal, a base de cogollos de acanto (o cardina), sobrepuestos en sentido opuesto, que termina en un amplio vaso o cáliz estriado, del que surgen cinco flores de loto, en las que se pueden ver los sépalos (o bien podemos considerarlos vástagos granulados en la línea de riqueza y abundancia de grano a la que hemos aludido reiteradamente). La flor central se encuentra en capullo, sin haberse abierto aún, y las cuatro de los lados están abiertas mostrando pequeños racimos.

De este eje de simetría vegetal, surgen, igualmente, roleos que terminan en el mismo tipo de flores hacia los lados del fuste. Podemos considerar que el modelo (adaptado de una superficie lisa, como la de la pilastra, a otra curva, como el fuste de una columna) proviene, posiblemente de una de las varias lesenas que adornan los laterales de las tumbas romanas obra de Andrea Bregno y su taller: aunque no exactamente igual, este motivo recuerda mucho el de la parte superior de las pilastras del monumento funerario de Diotalvi Neroni (fallecido en 1482, por lo que la fecha de realización de su tumba coincidiría con la de la estancia del conde de Tendilla en Roma), en la basílica

---

<sup>1071</sup> Que tampoco se puede ver hoy día, debido a las modificaciones del siglo XVIII. Y que era similar, como hemos dicho, al que enmarca la Casa del Cordón de Burgos, obra de doña Mencía de Mendoza.

de Santa Maria sopra Minerva, de la misma ciudad, aunque, en este caso, las flores no surgen de una copa o cáliz<sup>1072</sup>, sino del vástago vegetal que, tradicionalmente, se apoya en un gran cogollo de acanto. Deseamos añadir algún detalle más en relación con la mencionada basílica, de la que ya hemos hablado relacionándola con Nápoles a través de la Capilla Caraffa (construcción desde mediados de 1480), que contiene varios monumentos funerarios, la decoración de cuyas pilastras tienen una gran similitud con la que podemos ver en pilastras y columnas de las obras Mendoza. En concreto, además de los poyetes que sostienen la barandilla de la mencionada Capilla, podemos mencionar también las pilastras de la tumba del Obispo Benedetto Sopranci (Capilla de San Raimundo de Peñafort), y las del monumento funerario de Francesco Tornabuoni, cercano en el espacio, y por la datación, al de Diotisalvi Neroni, ambos en el muro de la fachada de los pies de la basílica.

El resto de lo que podemos ver del fuste (desde la línea de rotura hacia abajo), como ya se ha dicho, no es reconocible si se trata de una parte, que se ha roto, de la que se ve en la fotografía de Gómez-Moreno (que es la que estamos analizando), o podría, incluso, corresponder con un fragmento de la otra columna (aunque no es posible asegurarlo), porque en éste la decoración está muy deteriorada, al contrario que en la parte del fuste que aún persiste en su lugar. Por ello, y respecto de esta pieza, nos abstenemos de hacer un comentario que sería infundado.

*Los capiteles.* Como ya hemos establecido con anterioridad, estos capiteles de los Mendoza tienen una gran similitud, y posiblemente hayan tomado como modelo, los de San Salvatore in Lauro o los de la Casa de los Caballeros de Rodas, de Roma. En este caso, incluso, su kálathos está decorado por estrías acanaladas verticales. La diferencia, ahora, es que estas estrías están casi cubiertas con hojas de acanto y las volutas del equino, igualmente, están

---

<sup>1072</sup> Da la impresión de que este motivo de la copa o cáliz sobre el fuste de la columna era del gusto de los Mendoza, porque también se utilizó para decorar el fuste de las del palacio de Cogolludo, que posiblemente tenía su origen en el basamento de la tumba Marsuppini, de Santa Croce de Florencia, como ya hemos dicho (véase Ilustración 28.11 b).

prácticamente ocultas por hojas, en este caso de roble. En el centro del equino solamente dos ovas de las que surge un florón. El ábaco es prácticamente invisible, aunque se halla decorado con hojas acorazonadas. Finalmente, el collarino está formado por dos finos listeles (Ilust. Num. 50.11). Como venimos diciendo reiteradamente, realizaremos el estudio de capiteles en el siguiente epígrafe, correspondiente al palacio de don Antonio de Mendoza en Guadalajara.

*El entablamento y su friso* (Ilust. Num. 51.11 a y b). Decorado con cuatro parejas de delfines unidos por la cola y también por una argolla situada entre sus cabezas, a la que se enlazan unas cadenas que sujetan sus fosas nasales. Como hemos dicho en otro epígrafe, creemos que podrían derivar del friso de la actual puerta trasera de la iglesia de Santiago de los Españoles. Existen pequeñas diferencias y similitudes, entre las primeras, podemos mencionar que en la iglesia romana faltan las argollas y cadenas en los hocicos de los delfines, e, igualmente, que el eje de simetría al que se unen sus colas, es un tridente con los dientes hacia abajo, mientras que en San Antonio es uno de los extraños cogollos de los que venimos hablando. Por lo demás, y en cuanto a las similitudes, podemos hablar de las escamas<sup>1073</sup>, y del roleo vegetal que termina en una flor diferente en cada caso en Mondejar: del tipo loto (similar a las que decoran el fuste de las columnas) que surge de sus colas, o bien como una hojita o pétalo, al igual que de las de los de Roma surge también un roleo vegetal terminado en una flor.

Por otra parte, también podemos reconocerlos, aun en la flor que remata las colas, en los que se hallan en el arriaz del estoque que el Papa regaló al conde, de donde sería lógico que se hubiese tomado el modelo para su convento, lo que ha sido el planteamiento general de los autores que se han ocupado del tema.

---

<sup>1073</sup> Creemos preciso recalcar, aquí también, la temática de los delfines y su inspiración en los antiguos bestiarios, a la que nos hemos referido en nuestro epígrafe 11.2.1.B<sup>2</sup>.

Sobre estos delfines, y en el hueco que se forma en la parte donde se unen por el morro, aparece un angelote (cabeza y dos alas): (Ilust. Num. 52.11) tres sobre el friso, y otros dos en cada lado, en las partes visibles del cubo que se halla sobre los capiteles (como hemos explicado, el resalte del cubo es la mitad en la parte que da al arquitrabe, que en la que queda hacia afuera a cada lado, por ello, en el espacio central y el lateral hacia afuera, se puede ver un angelote completo, mientras que en el espacio reducido que da al friso, el escultor se ha limitado a hacer una especie de rostro de perfil y un ala, mientras la otra se halla sobre éste). En cuanto a la proveniencia del modelo, creemos que se trata de una mala copia<sup>1074</sup> de las imágenes de angelotes (o angelitos, con dos alas) que aparecen en el arco interior del Castelnuovo, dentro del portal, en las pequeñas lunetas sobre sus estribos. Se ha intentado reproducir el hecho de que los angelitos napolitanos tienen diferentes gestos, y así se ha procurado hacer en Mondejar, aunque el resultado está a la vista.

*Los flameros.* Respecto de los flameros que aparecen en Mondéjar (Ilust. Num. 43.11), damos por reiterado lo dicho en relación con Santa Cruz de Valladolid, y solamente queremos referirnos a la, posible y plausible, mayor similitud del modelo de portada entre ambos edificios, por la existencia de este elemento, que falta, por ejemplo, en el palacio de don Antonio de Guadalajara (por referirnos a uno de los edificios más antiguos de la serie) muy difícil de percibir en la actualidad por el enorme deterioro de la iglesia de Mondejar. En cuanto a su modelo, hay que decir que no tiene nada que ver con el de Valladolid, basándose, simplemente, en una superposición de vasos (estriados y acanalados en recto y en oblícuo) y cogollos vegetales con la parte inferior hacia arriba, lo que les permite ser elemento sustentante, hasta llegar al vaso final decorado con estrias<sup>1075</sup> del que surgen unas llamas muy parecidas a todas las que se han realizado para este edificio, cuya fuente es, creemos, las que se

---

<sup>1074</sup> Traemos aquí, igualmente, la opinión de Gómez-Moreno, con la que coincidimos plenamente: "...querubines, casi tan feos como los serafines de allá" (se refiere al Colegio de Valladolid); op. cit. p. 56.

<sup>1075</sup> Que presenta una cierta similitud con los de los candeleros clásicos del Codex Escorialensis, fols. 16v y 17v (superior a la izquierda).

alzan de las dos cornucopias cruzadas que sostienen el clipeo donde se halla representada la Virgen sedente de su parte principal.

No nos referiremos en detalle a la *decoración de las arquivoltas* (Ilust. Num. 44.11), que ya hemos descrito en el epígrafe anterior, ya que se trata de motivos decorativos utilizados ampliamente tanto por los iniciales renacentistas, como por los góticos subsistentes: las rosetas, tanto las de los casetones en los intradoses, como las que decoran una de las arquivoltas principales del vano, pueden haber surgido de modelos pertenecientes a uno u otro estilo, al igual que la cadeneta o que las reiteradas series de perlas, abalorios y hojas de cardo o de acanto en formato abocinado. Igualmente, las dos piezas cúbicas que sirven de base a los flameros muestran una gran cardina de cuatro pétalos que podemos encontrar en una gran parte de la decoración del siglo XV, a gran tamaño, de acuerdo con Jalabert.

Dentro de las arquivoltas, la única de ellas que resulta un poco diferente, y, por tanto, original, es la que se halla directamente sobre la Virgen. Como hemos dicho, se trata de una especie de cadeneta formada por eses mayúsculas inclinadas, enlazadas entre sí por ambas curvas de la letra y atadas a un eje de simetría en forma de uno de los extraños cogollos a que venimos aludiendo (Ilust. Num. 47.11 b). Desde nuestro punto de vista, las estrías en su interior solo pueden deberse a que se trate de una imitación de las dobles volutas que adornan y enmarcan los escudos de Alfonso V en el friso sobre la cabalgata triunfal del arco del Castelnuovo. Evidentemente, modificadas y simplificadas, pero ineludiblemente similares.

*La Virgen sedente de la semiluneta*<sup>1076</sup> (Ilust. Num. 53.11). Se halla, como hemos dicho, deteriorada por acción humana, no del tiempo, habiendo desaparecido, por el mismo motivo, el Niño que mantenía sobre sus rodillas (del que aún se puede ver una pantorrilla y su correspondiente pie), sujeto con su

---

<sup>1076</sup> No reiteraremos lo dicho sobre el modelo utilizado de virgen sedente sobre un amplio banco, similar al de las épocas románica y bizantina.

brazo izquierdo. Su modelo iconográfico puede haber sido alguna de las vírgenes sedentes contemporáneas, como las que labró Gil de Silóe para la entrada a la clausura de la Cartuja de Miraflores, o la que se le atribuye para adornar el arco de Santa María la Mayor, ambas en Burgos (datadas en la última década del siglo XV); en el primer caso, sostiene un libro con el brazo derecho, y, en el segundo, la mano derecha ha desaparecido (igual que en Mondejar), por lo que no sabemos si la mano de este lado pudiera haber sido similar.

Lo que sí persiste en Mondéjar (pese a las marcas de los dos o tres impactos recibidos) es el clípeo avenerado que la enmarca, muy similar a la semiluneta con la misma decoración que aparece en la portada de la basílica de Santa Maria del Popolo, de Roma, donde el niño aparece sentado, sujeto por el brazo izquierdo de la virgen y abrazándose a su madre, en una postura que podría ser muy similar a la que pudiera tener éste de Mondéjar, con la intencionada ligera modificación que vemos aparecer constantemente<sup>1077</sup>, cada vez que se utiliza uno de los modelos italianos a que aludimos: en el caso de Roma, la Virgen está cubierta por un gran manto que la cubre desde la cabeza, dejando ver solamente las manos y el cuerpo desnudo del Niño, mientras que, en Mondéjar, se percibe perfectamente su figura así como los pliegues del manto y la falda, e incluso las puntas de los pies. Es posible que sea ésta una de las interpretaciones/modificaciones de un modelo italiano que no se deseaba fuera tan obvia, al tiempo que se aprovechaba un modelo contemporáneo, como el de Siloe, que posiblemente resultase menos extraño en Castilla que el romano aludido.

Lo que sí es claro es que, para enmarcar este clípeo avenerado, se han elegido las dos cornucopias cruzadas que se encuentran en la parte interior del resalte izquierdo (desde el punto de vista del espectador), sobre el friso de la cabalgata triunfal, del arco del Castelnuovo de Nápoles (Ilust. Num. 54.11). Y ello, quizá,

---

<sup>1077</sup> y que nos interesa poner de relieve a partir de este momento, ya que es una de las características de esta utilización.

por el mismo motivo de no mostrar lo obvio, ya que tales cornucopias son difíciles de ver y pudieron haber sido utilizadas con una cierta mayor libertad al encontrarse muy poco visibles en el original, lo que parece coincidir con esta intencionalidad de que no parezcan excesivamente iguales los modelos utilizados por los Mendoza con cada uno de los italianos importados por el conde de Tendilla. Dentro de esta intencionalidad, incluimos también el uso, en este caso de Mondéjar, de las cintas que mantienen sujetas ambas cornucopias, que aparecen ya desde las representaciones de cornucopias cruzadas de la antigüedad clásica, aunque no con el tamaño y función decorativa con que han sido utilizadas aquí. Sin embargo, la similitud con estas cornucopias napolitanas es tal que se ha copiado, casi a la letra, el fuego que surge de ellas que, en el caso de Nápoles y Alfonso V, tenía una enorme significación, como se ha dicho en el epígrafe correspondiente, pero que aquí es claramente una reproducción, lo más exacta posible, de un modelo cuyo significado se desconoce.

*El tímpano sobre la semiluneta* (Ilust. Num. 55.11). Se trata, como hemos dicho en nuestra descripción, de una especie de tímpano con un pináculo en forma de ángulo recto invertido en cuyo interior aparece una crestería de grandes hojas de cardo, o de acanto, rizadas sobre sí mismas, que culmina en una gran palmeta de doce pétalos o vainas. Su formato es similar al del alfiz que aparece en algunas de las portadas de los edificios castellanos del siglo XV<sup>1078</sup>, y, en concreto, al que también enmarcaba la portada del Colegio de Santa Cruz de Valladolid, desaparecido en las obras del siglo XVIII.

Desde el punto de vista iconográfico, poco se puede decir de la decoración vegetal de su interior, que sirve de marco a la semiluneta de la Virgen. Se trata de un conjunto de hojas de cardo o acanto, como se ha dicho, de gran tamaño, de acuerdo con la reiterada teoría de Jalabert, que aparece con frecuencia en

---

<sup>1078</sup> Nos remitimos de nuevo al “alfiz” (en el sentido general de moldura o elemento decorativo que enmarca el vano de una puerta o ventana), en forma de cordón franciscano, que enmarca la puerta de la Casa del Cordón de Burgos, obra de doña Mencía de Mendoza.

las obras castellanas de esta época<sup>1079</sup>. La referencia a las obras Mendoza, y al Castelnuovo de Nápoles, se halla en la gran palmeta en la que culmina toda esta hojarasca, henchida de grano, con todas sus vainas ya abiertas, a través de cuyas rendijas se ven los granos de la abundancia.

Ya hemos aludido al, posible y plausible, alfiz que rodeaba toda la decoración de la portada, por lo que no insistiremos en algo de lo que no podemos hablar, porque no existe en la actualidad, que, y es una suposición, posiblemente fue destruido para abrir el óculo, del que aún quedan restos, en la parte superior del paramento de la fachada.

#### 11.2.3.2 C. Estudio iconográfico de los restos del testero

Como se ha dicho con anterioridad, se mantiene de pie también un muro del testero, cuyo interés, desde el punto de vista del presente trabajo, son los tres escudos que aparecen en el segundo cuerpo del paramento, además de los "capiteles" que se apoyan sobre las falsas pilastras que compartimentan el muro. Los dos laterales, pertenecientes al conde de Tendilla y su esposa, parecen asfixiados en el estrecho espacio que les brinda el tímpano de los arcos ojivales, además de haber sido groseramente parcheados en su parte superior con cemento<sup>1080</sup>, mientras que el central, donde aparece la Cruz de Jerusalén, que es del mismo tamaño que los dos anteriores, no ha sido atacado por este celo restaurador (Ilust. Num. 56.11)

Como hemos dicho en otro lugar, no nos ocuparemos del estudio de los escudos (puesto que la heráldica no entra dentro de las finalidades del presente trabajo), pero sí del formato que se les ha dado, ya que están enmarcados en

---

<sup>1079</sup> Sin ir más lejos, podemos aludir al gran friso de San Juan de los Reyes, obra de Egas Cueman.

<sup>1080</sup> Hemos de reconocer que, de no haber sido así, quizá hoy no estaríamos pudiendo hablar de ellos, por haber caído al suelo, al igual que muchas otras piezas de decoración que se encuentran desperdigadas en el área que ocupaba el convento.



una láurea muy similar a la que se halla en la parte principal de la fachada de Cogolludo, incluso “cuelgan” igualmente de “argollas” pegadas al muro. Elemento decorativo que, es interesante resaltar, solo se utilizó en Valladolid para el de la esposa del Marqués de Santillana (Figueroa). Al igual que en Cogolludo, las tres laureas derivan de las que se hallan en el friso de la cabalgata triunfal de Nápoles.

Es necesario, creemos, hacer una referencia al escudo central, ya que se ha supuesto que tiene que ver con el Cardenal Mendoza, lo que hubiera sido lógico, siendo, como fue, el primer príncipe de la Iglesia que tuvo la familia. No nos parece que se colocara por este motivo, sin embargo, porque, en tal caso, se hubiera representado también el del hermano del conde de Tendilla, que fue cardenal de Santa Sabina (septiembre de 1500), y, posteriormente, Cardenal de España, coincidiendo perfectamente con las fechas de su construcción (aparte de que, si se tratara de una alusión al Cardenal Mendoza, también se hubiera representado el capelo cardenalicio). Más bien nos inclinamos a pensar que se trata de la Cruz de Jerusalén, que adoptó el Marqués de Santillana, en fecha tan temprana como 1440, como demostración de aprecio y fidelidad a su señor, Alfonso V de Aragón, y que aquí reitera el conde de Tendilla como recordatorio de su abuelo y de los vínculos con la dinastía napolitana que seguían teniendo los Mendoza (y que él mismo había puesto en valor con éxito).

Respecto de los tres “capiteles” (Ilust. Num. 57.11) que se pueden ver sostenidos por las “pilastras”, decir que tienen un formato simplificado, pero similar al de todos los que venimos viendo y que estudiaremos conjuntamente a continuación, cuando nos ocupemos del palacio de don Antonio de Mendoza en Guadalajara, ya que la cuestión de los “capiteles alcarreños” la suscitó Elías Tormo precisamente en la parte de su trabajo dedicada a este edificio.

Para finalizar, reiterar de nuevo el hecho de que los operarios que llevaron a cabo todo este trabajo, (decorativo, no lo olvidemos) eran perfectamente

duchos en la realización de ornamentos (vegetales y de otros tipos), e imágenes incluso, góticos; sin embargo, enfrentados a modelos que no habían realizado nunca, se resiente enormemente el nivel de calidad de su trabajo, como en la elaboración de los angelotes entre los delfines<sup>1081</sup>, o de los flameros en los laterales, que son de una enorme rudeza, y que copian, en este último caso, a la letra, las supuestas “llamas” que surgen de las cornucopias que enmarcan a la Virgen por su parte inferior.

Otros motivos, creemos, como la cadeneta de una de las arquivoltas, posiblemente es su versión *sui generis* de un adorno o cenefa del tipo *guilloché*, muy utilizado desde mediados del siglo XV en Italia, pero, sobre todo, en la década de los ochenta de dicho siglo en Roma, por los talleres (Bregno, da Fiesole, Dalmata) de los que hemos hablado en epígrafes anteriores, de uno de cuyos motivos nos parece que deriva, convertido en simple cadeneta, tal como la podemos ver en las arquivoltas de muchos edificios románicos, sin ir más lejos, la puerta principal de la catedral de Sigüenza.

Finalmente, y en relación con la crestería de hojas de acanto o cardinas de gran tamaño que decora la parte superior de la portada, decir que, posiblemente, y tratándose de un taller distinto del que realizó las grandes palmetas de Cogolludo, posiblemente sus operarios no se consideraron suficientemente duchos en su realización, y se optó por colocar, en su ápice, una sola (que verdaderamente es un desastre de ejecución) y rellenar todo lo demás con una decoración vegetal conocida como las cardinas o acantos, a los que estaban acostumbrados.

---

<sup>1081</sup> Reiteramos que el modelo de los delfines, tal como aparece en Mondejar, tiene mucho que ver con los bestiarios medievales, con los que estarían en relación iconográfica muy directa.

#### 11.2.4.- El Palacio de Don Antonio de Mendoza en Guadalajara.

Sobre este edificio Mendoza no se puede hablar de una bibliografía muy abundante, además de que los autores que se han ocupado del mismo reiteran de forma prácticamente igual los (pocos) datos de la biografía de don Antonio, el quinto hijo varón del primer Duque del Infantado que lo mandó construir y habitó en el hasta su muerte en 1510. No vamos a repetir éstos, ya que no tienen relación con la finalidad del presente trabajo, aunque en nota al pie, a continuación, incluimos una sucinta bibliografía que<sup>1082</sup> se puede consultar al respecto.

Del palacio de don Antonio de Mendoza, y a efectos de la finalidad del presente trabajo, nos interesan la portada y los capiteles del patio, además de algún otro

- 
- <sup>1082</sup> Azcárate y Ristori, J.M., voz *Vázquez de Segovia, Lorenzo*, en Gran Enciclopedia Rialp, Biografía GER, on-line [www.canalsocial.com](http://www.canalsocial.com), página consultada en junio 2005.
  - Fernandez Gómez, M., *Los grutescos en la arquitectura española del Protorrenacimiento*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1987, pp. 99-127,
  - Gómez-Moreno Martínez, M., “Hacia Lorenzo Vázquez. Sobre el Renacimiento en Castilla”. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1925; edición del Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, 1991, pp. 58-60.
  - Herrera Casado, A. y Ortiz García, A., *El Palacio de Antonio de Mendoza en Guadalajara*, Aache Ediciones, Guadalajara, 1997.
  - Layna Serrano, F., *Historia de Guadalajara y sus Mendozas*, T. II, Aache Ediciones, Guadalajara, 1993, pp. 231-33
    - *Los Conventos Antiguos De Guadalajara. Apuntes Históricos a base de los documentos que guarda el Archivo Histórico Nacional*. C.S.I.C., Instituto Jerónimo Zurita, Madrid, 1943, pp. 159-165.
  - Marías, F., *El largo Siglo XVI*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 254-62.
  - Nieto, V. Morales, A.J., Checa, F., *Arquitectura del Renacimiento en España*, Ed. Cátedra, Madrid, 2004, pp. 35-43.
  - Pérez Arribas, J.L y Pérez Fernández, J., *El palacio de los Duques de Medinaceli en Cogolludo*, Aache Ediciones, Guadalajara, 2000; y reedición on-line de los autores, [www.jlperezarribas.es](http://www.jlperezarribas.es), diciembre 2012.
  - Rodríguez Rebollo, A., “El Palacio de don Antonio de Mendoza en Guadalajara”, *Archivo Español de Arte*, LXXV, 2002, C.S.I.C., Madrid.
  - Tormo y Monzó, E., “El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza del siglo XV”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXV (1917), XXV (1917) y XXVI (1918), pp. 119-25.
  - Trallero Sanz, A.M., “La solución constructiva de la galería del jardín del Palacio de Cogolludo (Guadalajara)”, *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Sevilla, 26-28 octubre 2000, eds. A. Graciani, S. Huerta, E. Rabasa, M. Tabales, Madrid: I. Juan de Herrera, SEHC, U. Sevilla, Junta Andalucía, COAT Granada, CEHOPU, 2000.

detalle interesante, como la decoración del pretil de los intercolumnios del piso superior del patio, que continúa en la escalera, o la representación del escudo del propietario inserta igualmente en este último pretil.

#### 11.2.4.1.- La portada

Reformada (destruida su parte superior para añadir un balcón sobre la puerta principal) entre 1902 y 1906 bajo la dirección del arquitecto Velázquez Bosco. Ofrecía, completa, una estampa muy distinta de la que podemos ver en la actualidad. En cuanto a su aspecto original, podemos hacernos idea por una fotografía de la que habla Gómez-Moreno: "obtenida en 1898 por don Antonio Prieto (que) la reproduce íntegra, y además hay buenos dibujos"<sup>1083</sup> (Ilust. Num. 58.11), en la que, además del formato que ya conocemos de dos columnas (o un conjunto de columna y pilastra, como en Valladolid) que soportan un arquitrabe sobre el que se alza una semiluneta (de semicírculo completo o incompleto) adornada por una crestería de palmetas insertas en varios tipos de enmarcamiento (Valladolid, Cogolludo, Mondéjar), se puede ver que se ha utilizado, en lugar de columnas, pilastras (o lesenas, ya que no se trata de verdaderas pilastras, sino de una decoración adosada al muro para formar la portada), y se ha sustituido la semiluneta que iría sobre el arquitrabe por un tímpano triangular de bordes decorados cuya única decoración interior era un gran escudo con las armas de don Antonio.

*El formato de la portada y sus posibles fuentes.* Como ya hemos dicho, y en resumen, la portada se componía, en origen, de dos partes: la inferior, en la que dos pilastras, apoyadas en pedestales, y resaltadas con respecto a otras dos más pequeñas igualmente basadas en pedestales, flanqueaban el vano, coronado por un arco de medio punto apoyado en éstas últimas. A su vez, las pilastras exteriores soportaban un arquitrabe decorado por un friso del que hablaremos más adelante. Sobre esta parte inferior, dominaba el tímpano

---

<sup>1083</sup> Se refiere al famoso dibujo de Prentice que incluimos en nuestra Ilustración. Véase Gómez-Moreno, op. cit. p. 60, igualmente, la fig. 42 de la edición que manejamos.

triangular, con su ángulo superior recto, decorado con varias molduras en su parte exterior y con el escudo del que hemos hablado. Hay que decir que no existía, al menos por lo que se puede ver en las fotos y dibujos, una relación coherente de tamaños, porque este tímpano no concordaba, ni con las medidas de la portada sobre la que se hallaba (su altura era ligeramente superior a una tercera parte de la medida de la altura de la parte inferior), ni tampoco tenía relación con las habituales medidas de las portadas clásicas, siendo su tamaño muchísimo mayor.

En cuanto al origen del modelo, se ha especulado sobre si este tímpano pudo provenir del Tratado de Arquitectura de Filarete<sup>1084</sup>, o del folio 42v del Codex Escorialensis. Por nuestra parte, podemos decir que el diseño de Filarete es demasiado esquemático para haber podido inspirar al autor de esta portada, aunque es el que más se le parece, porque el que se menciona del cuaderno se halla sobre una puerta simple, adintelada, adornada por un marco sencillo con varias molduras clásicas. Si consideramos que el modelo se hubiera tomado de esta última proveniencia, ¿por qué no considerar también como fuentes originarias las dos puertas, delantera y trasera, de la iglesia de Santiago de los Españoles de Roma, que muestran el mismo modelo<sup>1085</sup>? (Ilust. Nums. 3.9 a y b, y 59.11); esta última interpretación tendría la ventaja de que hemos podido probar, sin lugar a dudas, que el conde de Tendilla conocía esta iglesia, e incluso dejó allí algún tipo de obra conmemorativa o dedicatoria cuya finalidad no conocemos, pero cuya existencia hemos podido constatar entre los diferentes restos monumentales que se hallan en la iglesia de Montserrat de la capital italiana, procedentes de la de Santiago<sup>1086</sup>, como hemos visto.

Sin embargo, no creemos que el modelo original fuera ninguno de los mencionados, sino la portada principal de la Abadía de Grottaferrata, a la que ya nos hemos referido, y cuyas características corresponden, de forma

<sup>1084</sup> Se menciona al ejemplar de la Biblioteca Nacional de Florencia, fol. 82v.

<sup>1085</sup> Incluso la portada de la iglesia de San Agustín, de Roma, podría parangonársele, porque, aunque renovada hace dos siglos, ha conservado su formato original.

<sup>1086</sup> Véase nuestro capítulo 9.4.2. A<sup>1</sup>, Ilust. Num. 4.9 a.

indubitada, a las de la portada a la que nos estamos refiriendo, ya que en la de Guadalajara se recogen, incluso, a la letra, algunos de los motivos decorativos que se encuentran en Grottaferrata<sup>1087</sup> (como las cornucopias cruzadas del friso, sobre los capiteles de las pilastras) (Ilust. Num. 60.11).

*Los motivos decorativos de la portada y sus posibles fuentes.* Sobre el gran escudo de don Antonio que adornaba el tímpano no nos ocuparemos (no es posible comentar sobre algo inexistente, por buenas referencias documentales que tengamos), pero sí deseamos traer aquí la similitud de planteamientos entre el palacio del Infantado, el de Cogolludo, y éste edificio objeto del presente epígrafe, que, en su lugar principal, mostraban los blasones de su linaje, evidenciando la misma mentalidad de orgullo de estirpe que era la general de la época.

Respecto de las decoraciones de adornan lo que hoy vemos de la portada, y remitiéndonos a lo dicho en nuestros epígrafes 9.4.3 B y C sobre las cuestiones generales referentes a la Abadía de Grottaferrata y la Puerta de Capua, repasaremos, imagen por imagen, los motivos que la componen:

*El entablamento* (Ilust. Num. 61.11): compuesto, de arriba hacia abajo, por

- Una cornisa a base de nueve molduras en disminución, en las que alternan bandas de abalorios y cuentas, con molduras y listeles lisos; la parte central, más resaltada, muestra una banda de ovas y flechas,
- un friso en su parte central decorado enteramente a base de roleos vegetales que envuelven rosetas<sup>1088</sup> cuyo pistilo está engrosado y sobresale mucho de la corola. Como eje de simetría se ha representado una especie de cáliz (18r, 2, del revés) con algunos granos o semillas en

<sup>1087</sup> No repetiremos la posibilidad cronológica de su conocimiento por parte del conde de Tendilla, que quedó sobradamente demostrada en el epígrafe correspondiente.

<sup>1088</sup> Utilizamos la palabra roseta, que es la general usada para denominar a este tipo de flores decorativas, aunque, en realidad, las representadas aquí entrarían dentro del tipo de la malva, anémona o hibiscus, sobre todo este último, por su sobresaliente pistilo. Véase la obra reiteradamente mencionada de Giulia Caneva, pp. 38 y 53-112.

su interior, que surge de un pequeño cogollo de acanto. Tanto los roleos como las rosetas de su interior y la extraña flor que le sirve de eje de simetría tienen, como fuente originaria, el gran friso floral del Ara Pacis, así como algunas decoraciones vegetales que se hallan en las basílicas paleocristianas de Roma, como San Juan de Letrán y San Lorenzo Fuori le Mura, y, como antecedente cercano, algunas de las flores que se encuentran en los casetones del arco inferior del Castelnuovo, y las de la lesena derecha sobre su estribo, además de las representadas en el Codex Escorialensis, fols. 34v, (roleos en torno a las lechuzas –civette- de la bóveda de este nombre en la Domus Aurea, 35v. (roleos de la columna de San Juan de Letrán), y las diversas decoraciones vegetales en los fols. 11v, 21v (la más probable), 41r, 50r, 52r y 52v izda.

Resaltar también,

- Las partes del friso sobre las pilastras (Ilust. Num. 62.11), las que se hallan directamente encima de sus capiteles muestran dos cornucopias cruzadas, decoradas con estrías y sujetas entre sí y a una argolla del muro (Valladolid, Cogolludo, Mondéjar) por cintas de cuero primorosamente anudadas, en lugar de las conocidas cintas plisadas,
- y las que se hallan sobre los laterales, en un resalte de menor amplitud, dos cálices o vasos también estriados rellenos con algún tipo de frutos (inidentificables),
- un arquitrabe a base de abalorios alternando con molduras y listeles lisos,

que corresponden plenamente a la, ya consolidada, iconografía Mendoza: no reiteraremos de nuevo el origen inicial de las cornucopias<sup>1089</sup>, aunque, en el presente caso, sí es preciso aludir, de nuevo, como fuente inmediata a las que se encuentran sobre las pilastras en la portada de Grottaferrata y también a las representadas en los pedestales de la puerta que da al Corso Rinascimento de

---

<sup>1089</sup> Representadas con gran profusión en el Castelnuovo de Nápoles, de cuya significación originaria hemos hablado extensamente.

la iglesia de Santiago de los Españoles, en el Codex Escorialensis, fol. 55r<sup>1090</sup>, además de las que se encuentran sobre uno de los tres remates (en concreto, el derecho) de la Puerta de Capua, en Nápoles. Hemos de recalcar, sin embargo, que su formato (por el tipo de estrías que las adornan y las cintas plisadas con las que están atadas) sigue siendo el de las que se hallan en el resalte izquierdo interno del Castelnuovo, que aparece en San Antonio de Mondejar, a gran tamaño, sirviendo de marco inferior a la Virgen.

En cuanto a los cálices con frutos, recordamos el que ya hemos aludido, en el basamento del monumento Marsuppini, que aparecerá de nuevo en otros monumentos funerarios Mendoza, aunque podríamos incluir aquí también el recipiente con la panza decorada relleno de fruta que es el motivo central de los capiteles del arco interior del Castelnuovo de Nápoles, en su parte inferior.

#### La decoración de *las pilastras*.

Idéntica en ambas pilastras, reitera los motivos a derecha e izquierda, aunque no simétricamente, sino siempre en la misma dirección (Ilust. Num. 63.11). Motivos que, al igual que en la portada principal de Grottaferrata, están constituidos por trofeos (*spolia*) cuyo origen son tales representaciones clásicas. Es interesante resaltar que los trofeos aparecen colgados de una argolla figurada en la parte más alta de la pilastra (al igual que muchos de los escudos Mendoza de otros edificios), que incluso rompe la moldura de hojas acorazonadas que decora su borde (es interesante poner de relieve que estas argollas aparecen en todos los trofeos del fol. 16, recto y verso, del Codex Escorialensis). De esta argolla cuelga una gruesa maroma de la que penden los trofeos en vertical, y a ella también están atadas, en la parte más alta, dos picas con las empuñaduras cruzadas, situadas a los lados.

---

<sup>1090</sup> En el Codex también hay representada una bella cornucopia, sola, sin estar cruzada con otra, en el fol. 49v., que, a nuestro entender, ha sido copiada de un relieve que se halla en los Museos Capitolinos de Roma, donde sí hay dos cornucopias cruzadas, en el costado de un sarcófago.



A unos doce centímetros de la moldura hacia abajo, las cuerdas y las empuñaduras aparecen interrumpidas por una cartela con una leyenda en latín que reproduce las palabras del Salmo 143,10: a la izquierda, dice DOCE ME FACERE VOLUNTATE TUAM (sic)<sup>1091</sup>, y, a la derecha, QUIA DEUS MEUS ES TU.

De la maroma central<sup>1092</sup>, la más gruesa, cuelgan los trofeos constituidos por cinco objetos, o grupos de objetos (Ilust. Num. 64.11):

- El primero de ellos es un racimo, o ramo, de hojas de higuera entre las que aparecen sus frutos, prácticamente idénticos en ambas pilastras, y rodeados, o enmarcados, por una sarta de cuentas que cuelga de las empuñaduras de las picas, cuyo significado, a la vista de los textos reproducidos en el párrafo anterior, y los que se pueden ver más adelante, que corresponden a varios versículos de los Salmos, creemos poder interpretar como Proverbios, 27,18: “El que guarda la higuera, comerá su fruto; y el que atiende a su señor recibirá de él honores”,
- El siguiente son dos escudos ovalados y alargados cruzados, sobre los que se ha labrado un casco con las inconfundibles alas de Hermes; el escudo más visible por estar en la parte superior muestra, asimismo, una leyenda en latín, que es un fragmento del Salmo 25, 7: DOMINE MEMENTO MEI SEC, que, si se hubiera transcrito completo, seguiría SEC - UNDUM MISERICORDIAM TUAM, completando el texto de tal versículo<sup>1093</sup>,

---

<sup>1091</sup>, Es claro que le falta la “m” del acusativo, en *voluntate(m)*: “enseñame a cumplir tu voluntad”, a la izquierda, y sigue, a la derecha : “pues eres mi Dios”. **Nota.**- Los textos bíblicos corresponden a la versión Nácar-Colunga de la Biblia, BAC, Madrid, 1953.

<sup>1092</sup> Interesa resaltar aquí la diferencia de este elemento sustentante con los otros que conocemos procedentes de motivos italianos, a los que haremos referencia más adelante.

<sup>1093</sup> El texto completo dice lo siguiente: “Señor, no te acuerdes de los pecados de mi mocedad y de mis faltas; **acuérdate de mí conforme a tu misericordia** y según tu bondad”.

- A continuación, un escudo redondo al que se sobreponen dos cimitarras envainadas y cruzadas, sobre las que se ha labrado igualmente un casco, orientado en dirección contraria al anterior, sobre éste se ha representado a Sagitario, de forma idéntica, en ambas pilastras,
- La siguiente representación, la de mayor tamaño y la más conocida de la portada, reproduce una armadura romana completa. De los huecos para los brazos, surgen, a cada lado, las cabezas de una pica y un machete, mientras que, a ambos lados de la cintura, se ha representado dos carcajs llenos de flechas.
- La última de las imágenes es una nueva panoplia a base de dos escudos cruzados de formato ligeramente romboidal, sobre los que también se ha situado un casco también orientado en dirección contraria al anterior; bajo éstos, se aprecia una serie de armas que van desde picas y machetes, situados a los lados superiores, hasta flechas de diversos tipos, cuyas plumas direccionales y puntas sobresalen también a los lados superiores e inferiores de ambos escudos. El casco, al igual que los anteriores, se halla decorado con motivos típicos de la forja de este tipo de adminículos (como las pequeñas perlas que adornan la pieza que defiende la nuca, o los motivos vegetales en torno al pitón de la parte alta) y muestra, en este caso, un gran pitón que surge de la frente, y otro, no tan espectacular, en su parte alta.

En cuanto a las fuentes iconográficas de todos estos motivos, son, creemos, las siguientes:

- La primera de las imágenes (Ilust. Num. 65.11) es la argolla figurada y la maroma de la que cuelgan todos los demás objetos de naturaleza guerrera (exceptuando el ramo-racimo de higos), a la que también están atadas las dos picas cruzadas en aspa. Aspa que se encuentra oculta por la cartela con la leyenda del Salmo 143,10. Es curioso que, después de mostrar

tanta preocupación por los elementos sustentantes (las cuerdas) de los que cuelgan todos aquellos objetos, la cartela parece flotar delante del cruce de las picas, sin sujeción alguna. Independientemente de que en todos los trofeos del fol. 16, recto y verso, del Codex Escorialensis se pueden ver estas argollas, hay que decir que, en la Puerta Capuana de Nápoles, la enorme panoplia de armas y objetos bélicos que decora el vano también cuelga, a ambos lados, de ataduras<sup>1094</sup> con función similar a la esta maroma que aparece en la portada de la que nos estamos ocupando. Otro tipo similar se puede ver en los pedestales de la portada que da al Corso Rinascimento en la iglesia de Santiago de los Españoles, Roma. Hay que decir, igualmente, que en la Abadía de Grottaferrata también se pueden ver estos vínculos, pero que están muy desgastados, por lo que son casi invisibles.

Sí queremos referirnos, de nuevo, a las pilastras de esta Abadía porque, precisamente bajo el primer grupo de sus elementos decorativos, aparece también una cartela, con las mismas características que la que estamos comentando, aunque en ésta solamente se ven las tres primeras letras del nombre del patrono de dicha portada, I U L, precisamente bajo el emblema de su Casa: un roble (véase nuestro apartado 9.4.3 C, y la Ilust. Num. 11.9 a). La similitud es inconfundible, y la intención de don Antonio, al no incluir su blasón y sí el versículo del que venimos hablando, también parece clara. Por lo que nos reiteramos de nuevo en nuestra certidumbre de que es esta portada la que sirvió de modelo a la presente que comentamos.

- El racimo de hojas de higuera e higos de la parte superior, remite claramente al versículo de los Proverbios que ya hemos mencionado. Su

---

<sup>1094</sup> En prácticamente todos los modelos italianos donde aparecen estas ataduras, éstas constan de un grupo plano de cintas sujetas entre sí por otra del mismo tamaño y grosor. Podemos verlas también en los colgantes de racimos del Palacio del Infantado. En el presente edificio, el autor de los diseños prefirió que se representara otro tipo de cuerda o cinta mucho más robusto.

formato tiene que ver con los racimos del Palacio del Infantado, aunque está claro que el vegetal representado no se parece a ninguno de aquéllos (ni tampoco a ninguno de los racimos de hojas y frutos de los monumentos italianos a que nos hemos venido refiriendo al respecto). Es posible que, con estas, reiteradas, alusiones bíblicas, dejara don Antonio claramente establecido su indudable origen y creencias de cristiano viejo, tan importantes en la época, y se curaba en salud en relación con las posibles (malas) interpretaciones que pudieran querer buscarse a la decoración de la portada de su nueva vivienda, por su utilización de motivos paganos, en una localidad tan reducida como Guadalajara. Añadiríamos a este planteamiento, la influencia de su sobrina, doña Brianda, cuya inclinación religiosa quedó sobradamente demostrada por sus decisiones posteriores, cuando, al recibir el palacio como herencia, lo dedicó a convento. En cualquier caso, se trata de una iconografía que muestra claramente la perfecta relación con el *establishment* de la época y de la localidad.

- Los dos escudos ovalados cruzados (Ilust. Num. 66.11), que configuran el siguiente grupo, tienen su origen en otros idénticos que se encuentran en la pilastra izquierda de la portada de la Abadía de Grottaferrata. El casco con las inconfundibles alas de Hermes/Mercurio que se ha sobrepuesto a estos escudos remite claramente al folio 16r del Codex Escorialensis (aunque, los escudos del cuaderno escurialense son de un formato distinto: cruzados, pero no ovalados, como los de Guadalajara, y demás el casco se encuentra inserto en un clípeo que falta en la versión arriacense). En cuanto a la leyenda en latín que se puede ver en ambos lados, ya nos hemos referido a ella y a su contenido bíblico. No hemos encontrado, sin embargo, relación inteligible entre Mercurio, el dios del comercio, el mensajero de los dioses y encargado de conducir a los infiernos las almas de los muertos, con este casco, que, creemos, fue colocado como elemento meramente decorativo sobre los dos escudos ovalados de

Grottaferrata, al igual que los otros dos escudos que figuran en el centro de los grupos de la pilastra.

- El grupo siguiente (Ilust. Num. 67.11) lo constituye un escudo redondo que podría derivar de varios diferentes: desde el escudo que se halla en la pilastra izquierda de la abadía de Grottaferrata, sobre los dos escudos cruzados que hemos mencionado en el párrafo anterior, pasando por alguno de los escudos que se hallan representados en la Puerta de Capua de Nápoles, hasta el diseño del fol. 16v del Codex Escorialensis. Sobre éste escudo, dos cimitarras envainadas y cruzadas cuyo diseño (empuñadura de cabeza de pájaro) aparece clarísimamente en el folio 21v del cuaderno, aunque en este caso solo aparece una y la vaina no está decorada, como las del modelo que estamos comentando. Sobre ambas cimitarras, se ha labrado un casco, orientado en dirección contraria al anterior cuyo modelo nos inclinamos a pensar que provenga de varios de los que se encuentran en la Puerta napolitana mencionada (algunos de ellos tienen figuras de animales como decoración, lo que bien podría servir de modelo al Sagitario de la que comentamos) o bien, en el Codex hay varios dibujos donde aparecen: fol. 61r, en el que podemos ver la leyenda *cholonna traiana*: el de un oficial romano montado, o en el fol. 64v, con la leyenda *colon (n)a traiana*, en un dibujo similar, o en el fol. 66r, que lleva un tripulante de un barco representado en un sarcófago, que ostenta la leyenda *cornjce Alto difora intresteverj*. Nos ocuparemos del modelo del casco cuando estudiemos el grupo quinto.

Sobre éste se ha representado a Sagitario<sup>1095</sup> (un centauro con un gran flecha apoyada sobre su hombro), de forma idéntica, en ambas pilastras. En cuanto al origen de esta figura mitológica, y en el entendimiento de que se ha plasmado al centauro arquero infinidad de veces en capiteles románicos, por lo que seguramente esta figura era conocida por el/los escultor/es que la llevaron a cabo, también hay que decir que el modelo es

---

<sup>1095</sup> Véase nuestra Nota 536.

ciertamente inusual, ya que lleva una flecha sobre el hombro, como si fuera el mástil de una bandera. Solo hemos podido hallar un formato similar en una vasija del siglo III a.C., que relata la boda de Piritoo e Hippodamia, en la que aparece un centauro con una rama sobre su hombro, en idéntica postura. Podríamos aventurar que el autor de esta figurita (que hoy es difícil de discernir por la suciedad que la cubre) hubiera podido ver, o habersele entregado como modelo, una vasija de similares características procedente, posiblemente, de la colección del Cardenal.

- A continuación podemos ver la armadura romana (Ilust. Num. 68.11), posiblemente la imagen más conocida y difundida de esta pilastra. Para la identificación del origen de tal representación, nos viene inmediatamente a la memoria el folio 18r del Codex, a cuyo pie tiene escrita su ubicación: *alarcho male arrivato* (peculiar transcripción del arco de Malborghetto, de donde, al parecer, se copió). Nos ha parecido interesante traer también aquí un relieve que se custodia en el Museo de las Termas de Diocleciano, con una imagen que aparece en el mismo cuaderno (fol. 14r), que pudo ser copiado directamente del mismo, y no de la bóveda (Grotta Gialla) que se menciona.

Sin embargo, deseamos traer aquí, igualmente, algunas de las armaduras representadas en la Puerta de Capua e, incluso, las que podrían haber sido el modelo directo de Guadalajara: las que se hallan en los pedestales de la portada de Grottaferrata, que hoy son difíciles de discernir por estar muy deterioradas, pero que, en el momento en que las pudo contemplar el conde de Tendilla estaban recién terminadas. Hay que resaltar, no obstante, que el modelo de Guadalajara, donde de los huecos para los brazos surgen a cada lado, las cabezas de una pica y un machete, mientras que, a ambos lados de la cintura, se ha representado dos carcajs llenos de flechas, no tiene parangón entre los que venimos mencionando, ya que todos ellos, independientemente de que estén rodeados de una

panoplia más o menos numerosa de objetos bélicos, mantienen, todos, las “mangas” de tiras de cuero que tenían sus originales, mientras que en el que estamos comentando aparece, simplemente, la pieza de metal o cuero que constituía la coraza, decorada con los roleos y representaciones vegetales que nos hacen recordar el folio 18r del Codex, pero que, a diferencia de aquél, no mantiene las mencionadas “mangas”.

- La imagen inferior y última de las representadas en la pilastra (Ilust. Num. 69.11) compone un grupo de objetos cuyo protagonista principal son dos escudos cruzados de formato muy distinto al ovalado que hemos visto antes, que guardan un cierto parecido con alguno de los que aparecen en la Puerta de Capua, en su jamba derecha, y también el que se encuentra en el fol. 50,3 v del Codex. No hemos hallado, sin embargo, modelo para el casco sobrepuesto a éstos, que muestra un gran pitón en la zona frontal, y otro más pequeño en su ápice: sin embargo, precisamente en la Puerta de Capua, y ubicado en un lugar difícilmente visible, porque está muy alto (en la rosca izquierda del arco), se ha plasmado un casco del que sobresalen, por la parte frontal y también por la trasera, dos pequeñas antorchas que, vistas desde abajo, recuerdan mucho a los dos pitones que aparecen en la representación que comentamos. Es posible que el dibujante copiadore del conde de Tendilla las creyera armas ofensivas añadidas al casco y las pusiera, con tal formato, en el diseño que luego se utilizó en el palacio de don Antonio.

Las armas que sobresalen por debajo de los escudos ya han sido representados en algún otro de los grupos de la pilastra, y sus formatos se pueden encontrar en muchas de las representaciones donde aparecen: desde la portada de Grottaferrata, a la Puerta de Capua, pasando por el basamento de la Columna Trajana, y, por supuesto, en varias de las páginas del cuaderno escurialense. Como ya se ha dicho, los cascos representados en ambas columnas presentan una decoración típica a base de pequeñas perlas, ovas y motivos vegetales.

- Para finalizar con este estudio de la decoración de las pilastras, es obligado tratar sobre el capitel que las corona (Ilust. Num. 70.11). Coincidimos plenamente con Margarita Fernández en su apreciación de que es una trasposición de un capitel de columna (Codex Escorialensis, fol. 35v, parte superior derecha) a otro de pilastra para ser utilizado en diferente contexto. Hay que decir, sin embargo, que la que debería ser su roseta (o palmeta, en este caso), central está formada por un brote vegetal a base de hojas de formato similar a las que adornan el friso del arquitrabe (Ilust. Num. 61.11), aunque del tamaño adecuado a la forma del capitel. Resulta curiosamente llamativo que no se hayan utilizado, en esta ocasión, ninguno de los novedosos (para la época) modelos de los capiteles del patio.

El origen de este capitel de Guadalajara podría ser, igualmente, el de la portada de Grottaferrata, con una modificación (similar a las que venimos viendo como habituales en el uso Mendoza de los modelos), también, de la roseta central: en lugar de un flamero, una inflorescencia vegetal.

Igualmente, es preciso que nos ocupemos de *las arquivoltas del vano* (Ilust. Num. 70.11), que muestran una decoración “sencilla”, idéntica a la de las molduras inferiores del arquitrabe, a base de varias bandas de abalorios que alternan con ovas simples y molduras y listeles lisos.

Los marcos laterales se han decorado con una cadeneta muy similar a la de las arquivoltas de Mondéjar de la que hemos hablado, con un pequeño cogollo en las intersecciones de cada segmento.

No son tan sencillos los motivos que decoran las albanegas (Ilust. Num. 71.11): se trata de dos tallos vegetales, del mismo tipo que los representados en el friso, unidos a un eje de simetría que termina en una flor en forma de capullo de loto, de la que surge un racimo de granos o pepitas, colocado en posición



oblicua. Flor idéntica a la que se alarga hasta los dos puntos más estrechos de la albanega, coronada igualmente de granos y pepitas. Su origen es el motivo que decora las albanegas del arco interior del Castelnuovo<sup>1096</sup>, en su parte inferior, ligeramente modificado (y con un nivel de ejecución muy inferior, pese a que ésta ha mejorado en este edificio, en comparación con los anteriores Mendoza), como venimos viendo hacer en muchos de los motivos que esta familia tomó de sus originales italianos.

Como comentario a todo lo que llevamos visto, hay que resaltar la existencia de las dos cartelas que refieren a versículos de la biblia, que creemos se introdujeron en la portada por los motivos aducidos de justificación religiosa ante el entorno social (aunque no debemos olvidar la posible influencia de doña Brianda), independientemente de las creencias (profundas, o no) de don Antonio. Sí es posible hacerse una idea de que este Mendoza quería dejar claro que, para él, era más importante la biblia que la afirmación personal, a la vista de la elección del texto de las cartelas, en relación con su modelo de Grottaferrata.

Otra cuestión a resaltar es la factura que muestra toda la portada en general, muy superior en calidad a las de las tres obras iniciales Mendoza: Valladolid, Cogolludo y Mondéjar. Resulta interesante, y apropiado para comentarla aquí, la opinión de Gómez-Moreno de que "Si en todo el piso bajo del patio aparece indudable la mano del artífice que actuó en Santa Cruz de Valladolid y en Cogolludo, su piso alto y la portada de la casa misma corresponden a otra mano, de educación italiana septentrional, conforme al estilo que Amadeo y Pietro Lombardo desarrollaban hacia 1490. Sería un entallador, no arquitecto, de cincel más mórbido y fino que el de Vázquez, elaborando follajes de cierta convexidad y blandura típicas, entre desarreglos en la composición arquitectónica, propios de la escuela lombarda..."<sup>1097</sup>. Don Manuel continúa este texto haciendo atribución de esta obra a un escultor cuyo nombre ignora y al que atribuye unos sepulcros que se encuentran en San Ginés de Guadalajara.

---

<sup>1096</sup> Que ya hemos analizado en nuestro epígrafe 9.4.3.A.

<sup>1097</sup> Gómez-Moreno, op. cit., p. 59.

En otros epígrafes del presente trabajo hemos establecido que no nos vamos a ocupar de autorías, sino de analizar, desde el punto de vista iconográfico, todas las muestras escultóricas objeto del presente trabajo. Por ello, declinamos entrar en atribuciones. Sin embargo, sí creemos conveniente poner de relieve que, como venimos viendo, cada una de las obras Mendoza analizadas fue realizada por un taller diferente (y, creemos, en ocasiones, por varios talleres, como es el caso de Cogolludo, aprovechando la presencia de varios grupos de operarios con motivo de la erección de la nueva muralla de la villa), posiblemente local, y que algunos de éstos tenía una calidad deplorable, y, en otros casos, simplemente pasable.

Lo interesante, en el caso de la portada del palacio de don Antonio, es la (relativa) buena calidad de su factura, que también analizaremos a continuación en relación con la cuestión de los “capiteles alcarreños” de don Elías Tormo, y de los diferentes ejecutores que comenta don Manuel Gómez-Moreno. Está claro que el taller arriacense responsable de su ejecución tenía un nivel profesional que estaba lejos, por su mayor excelencia, de los que llevaron a cabo la escultura de los tres primeros monumentos Mendoza.

#### 11.2.4.2.- Los “capiteles alcarreños”

Don Elías Tormo, en su obra originaria sobre este tema, y basándose en sus observaciones sobre los patios del Palacio de Cogolludo y de don Antonio de Mendoza en Guadalajara fundamentalmente (aunque también incluyó otros varios edificios Mendoza), elaboró un repertorio de los que denominó “capiteles alcarreños”, a los que fue catalogando con las letras del alfabeto, desde la A, que corresponde a uno de los dos tipos de capitel que se pueden ver en Cogolludo, y que tiene el kálathos estriado en oblícuo (lo que él denomina “estriado salomónico”) alcanzando hasta la N que correspondería al capitel de esquina de San Antonio de Mondéjar.

Por nuestra parte, y habiendo localizado, creemos, las fuentes originales de tales modelos, haremos una simple descripción de los capiteles empleados en las obras Mendoza, relacionándolos con su fuente, y detectando las posibles variaciones que hayan sido aplicadas a los originales, siguiendo la forma de proceder, ya advertida desde que iniciamos esta segunda parte del trabajo, de/los arquitecto/maestro de obras de los Mendoza (que pudieron ser varios, pero que todos continuaron el sistema): utilizar uno, o varios, modelos del/los repertorio/s que trajo el conde de Tendilla a su vuelta a Castilla, y modificarlos ligeramente, o de forma más sustantiva, al aplicarlos a los encargos que recibieron de sus patronos. Si esta forma de proceder fue así por indicación del conde, del Cardenal Mendoza, de su sobrino el Cardenal de Sevilla, o de algún otro de los Mendoza constructores (el segundo Duque del Infantado o el Duque de Medinaceli, por ejemplo) no podemos saberlo, pero sí constatar este hecho que venimos encontrando reiteradamente a lo largo de toda nuestra investigación.

#### 11.2.4.2 A.- Los originales italianos

Sin que se trate de una relación exhaustiva, Silvia Danesi<sup>1098</sup> relaciona capiteles del mismo tipo en:

- La Casa de los Caballeros de Rodas, Roma
- El claustro de la iglesia de San Salvatore in Lauro, Roma
- La Casa Mattei, Roma
- Las ménsulas de la entrada al Corso Vittorio Emmanuele del Palacio Venecia, Roma
- El patio de la residencia del Abad Comendatario de la Abadía de Grottaferrata, cerca de Roma (convento de la orden de San Basilio, la misma orden que la que ocupó el edificio donde hoy día podemos ver la Casa de los Caballeros de Rodas)

---

<sup>1098</sup> Danesi Squarzina, S., op. cit. pp. 108, 114, y figs. 42 a 45, p. 115. Véase nuestro epígrafe 6.2.7.2 A.

- La logia del Palacio Piccolomini de Pienza, de Bernardo Rossellino
- El vestíbulo del Baptisterio de San Juan de Letrán, Roma (que esta autora reputa como prototipo *antico* de los capiteles en todos los edificios anteriores).

A esta relación, añadimos, por nuestra parte,

- Uno de los capiteles (el delantero de la izquierda) de la Capilla del Crucifijo obra de Michelozzo, en San Miniato de Florencia
- La tumba de Piercandido Decembrio, en San Ambrosio de Milán
- Dos obras pictóricas: la Flagelación de Piero della Francesca y la pintura del mismo tema de Alejo Fernández (de la que habla Tormo en su artículo), en cuyas columnas-instrumento del martirio figura un capitel de este tipo,
- El Codex Escorialensis, fols. 21r, 22r (2 y 4) y 24r (1).

Creemos preciso poner de relieve que sería una inverosímil coincidencia el hecho de que, en el patio de la residencia del Abad Comendatario, que mandó construir dicha residencia<sup>1099</sup>, de la Abadía de Grottaferrata, de cuya portada creemos deriva la del palacio de don Antonio de Guadalajara, también se encuentren capiteles del mismo tipo que los que aparecen en el patio del palacio arriácense, si el uno no fuese el antecedente del otro.

Su origen, de acuerdo con Silvia Danesi, al menos en cuanto a los reutilizados en el primero de los edificios mencionados, era el Foro de Augusto o el vecino Templo de Mars Ultor, o quizá el Foro de Trajano, cuyas *tabernae* se dominaban perfectamente desde su logia, ya que la Casa de los Caballeros se encontraba inserta en, y aprovechando muros y materiales de, tales construcciones clásicas.

---

<sup>1099</sup> La construcción de la residencia del Abad Comendatario fue iniciada también por el Cardenal Giuliano della Rovere, que ejerció tal cargo y título entre 1472 y 1503, cuando ascendió al solio pontificio.

### 11.2.4.2 B.- Los capiteles Mendoza

Encontramos capiteles del mismo tipo, o variantes de los mismos de una gran similitud:

- En el patio del Palacio de Cogolludo (Ilust. Num. 72.11), con dos versiones: una a base de un collarino del que surgen unas hojillas que ascienden un par de centímetros, el kálathos estriado, con estrías en vertical, un equino a base de volutas jónicas, con el cimacio decorado con ovas, y un ábaco corintio con su roseta. Y su variante, con las estrías del kálathos en oblícuo, y el cimacio del equino decorado con una laurea, en lugar de las ovas tradicionales, y las volutas cubiertas por hojas de acanto<sup>1100</sup>.
- En el mismo patio, y en lo que sería, según Tormo, el paso a la escalera de honor, quedan dos pilastras (no columnas) cuyos capiteles son el primer tipo, adaptado, naturalmente, a la forma diferente a la que sirven.

Su origen es uno de los capiteles que sustentan la tumba de Piercandido Decembrio (el que vemos a la derecha en la foto de nuestra ilustración), situada sobre el muro de la basílica de San Ambrosio de Milán<sup>1101</sup> y, de forma algo menos ajustada porque las hélices de las volutas jónicas están cubiertas por hojas de acanto, los de la Casa de los Caballeros de Rodas.

- En la portada del Colegio de Valladolid (Ilusts. Nums. 8.11 y 73.11), y arrinconado junto a la pilastra, el capitel que se apoya en la columna decorada, a ambos lados de la puerta, también es del segundo tipo descrito, con estrías en oblícuo, casi cubiertas por hojas de acanto, pero con el cimacio del equino decorado con ovas separado del kálathos por una sarta de abalorios (interesante ver cómo se han sustituido las perlas

---

<sup>1100</sup> Lo que Tormo denomina “grumos goticistas”.

<sup>1101</sup> Nos parece interesante llamar la atención sobre el hecho de que este humanista fue uno de los eruditos aúlicos de Alfonso V de Aragón, como reza el epitafio de su monumento funerario, cuya autoría no hemos podido localizar.

de su original de la Casa dei Cavalieri di Rodi, por los abalorios), y con las hélices de las volutas igualmente cubiertas con hojas de acanto. Respecto de este segundo tipo de capiteles, decir que no hemos sido capaces de encontrar su modelo. Si fuesen una creación del autor del Colegio de Santa Cruz y del Palacio de Cogolludo, éste se ocupó muy bien de disfrazarla, ya que las plasmó cubiertas de hojas de acanto, aunque posteriormente las podemos ver, sin estos aditamentos en la Casa Ávalos de Guadalajara.

- En San Antonio de Mondéjar (Ilusts. Nums. 57.11 y 74.11, los (dos) capiteles de la portada son muy similares al anteriormente descrito de Valladolid, pero sus estrías son verticales.
- En la misma iglesia, y en los restos del testero, las dos “pilastras” que se mantienen muestran capiteles muy simples con el kálathos estriado en vertical y las volutas cubiertas con hojas de acanto.
- Su origen son, también, los del patio de Grottaferrata, o los del de San Salvatore in Lauro, además del Codex fol. 22r, 5, cuyo dibujante pudo haberlos copiado de cualquiera de los dos lugares.
- En el patio del palacio de don Antonio de Mendoza (Ilust. Num. 75.11), en Guadalajara, todos los capiteles de la planta baja que dan al patio tienen el siguiente formato: collarino del que surgen hojillas de acanto hasta la mitad del kálathos, éste decorado con estrías verticales, y un equino formado por una corona de ovas y flechas, sobre el que se apoya un ábaco simple, sin roseta. Incluso los que se apoyan en las columnas geminadas de las esquinas son igualmente pareados, pero idénticos a los anteriores, su origen, además del ya dicho en Roma, también se halla en el Codex fol. 24r, 1.
- En la planta baja encontramos, además, tres capiteles diferentes a los anteriores:

- A la izquierda del arranque de la escalera, una columna con un capitel mucho más simple que los descritos, con collarino, kálathos decorado con estrías verticales, y equino formado por dos molduras simples, sobre el que descansa un ábaco igualmente simple, sin decoración. Esta columna y capitel se repiten en el piso superior, al final de la escalera, al igual que la que describimos a continuación,
- A la derecha del arranque de la escalera, una columna con un capitel de mucha mayor complejidad y decoración (Ilust. Num. 76.11), a base de un collarino simple, el kálathos decorado por una vasija o jarra estriada, centrada, alternando con una hoja de acanto, y el equino transformado en dos “delfines” cuyas bocas abiertas parecen sujetar la roseta del centro, que no es tal, sino una especie de inflorescencia también de hojas de acanto en cuyo centro se puede observar un cogollo que contiene granos o semillas. Sobre éste, un ábaco simple, sin decoración.
- El pomo de arranque de la barandilla, o pretil, de la escalera, se apoya también en un pequeño capitel (Ilust. Num. 76.11), sin collarino, cuyo kálathos está formado por hojas de acanto, y cuyo equino se apoya en una cadeneta sobre el mismo. Equino formado, también, por dos caulículos en hélice<sup>1102</sup> y un cimacio plano, sin decoración, de cuyo centro surge una inflorescencia muy similar a la descrita en el punto anterior.

Es claro que estos dos últimos capiteles no tienen relación con todos los demás, idénticos, que forman los soportes de las zapatas del patio. Aquéllos tienen su origen también en los tres edificios romanos que venimos mencionando, mientras que éstos dos últimos descritos deben ser incluidos en el tipo de los

---

<sup>1102</sup> Formando lo que Nieto, Morales y Checa denominan “voluta de arista”, porque las hélices muestran pequeñas aristas en todo su formato, modelo que se repetirá también en muchos de los de la planta superior, op. cit., p. 42.

que se encuentran en toda la planta superior, cuyos formatos no concuerdan, en absoluto, con los que venimos describiendo.

Tenemos que volver ahora sobre el párrafo de Gómez-Moreno que hemos reproducido previamente, en relación, según éste, con las dos “manos” a las que atribuye esta obra: el autor de los capiteles de la planta baja del patio, y otro distinto, artífice de los de la planta superior, a quien atribuye también la portada. De esta cuestión se han ocupado también, además de Tormo, Layna<sup>1103</sup>, y Fernández Gómez<sup>1104</sup>, Nieto, Morales y Checa<sup>1105</sup> y Rodríguez Rebollo<sup>1106</sup>, fundamentalmente, sin llegar a una conclusión concreta, más allá de constatar la diferencia de modelos.

Siguiendo con la tipología de Tormo, éste adjudica a los capiteles de la planta superior varias letras del alfabeto que corresponden con distintos tipos: el tipo general de los que hay en esta planta, que denomina D: “una sola serie (siempre una sola) de hojas que son ya de acanto y de potentes volutas, con la azucena en pleno ábaco: silueta de corintio o compuesto”, y dos “casos de variantes”, la que denomina E: “jarra en medio de dos hojas de acanto y encima de ellas dos volutillas retorcidas” y la F: “notable –dice- lo dicho en la anterior pero las grandes volutas son de colas de delfines cuyas abiertas bocas se acercan afrontados. De este tipo tan interesante ... hay dos capiteles....”<sup>1107</sup>

No deseamos cambiar la descripción de Tormo, aunque sí la definiremos más ajustadamente; en la planta superior encontramos cuatro tipos de capiteles (Ilust. Num. 76.11):

- Dos de ellos caracterizados porque su decoración es solamente vegetal:

<sup>1103</sup> Layna Serrano, F., *Los conventos...* op. cit.

<sup>1104</sup> Fernández Gómez, M., *Los grutescos...* op. cit., pp. 100-101.

<sup>1105</sup> Nieto, V., Morales, A.J. y Checa, F., op. cit., pp. 41-44.

<sup>1106</sup> Rodríguez Rebollo, A., op. cit., p. 274.

<sup>1107</sup> Tormo y Monzó, E., “El brote...”, pp.121-22.



- El primero con collarino simple, de dos molduras, kálathos decorado con una sola corona de acantos en cuyo centro aparece un eje de simetría vegetal que forma el tallo de la flor del ábaco, el equino muestra las volutas de arista de las que ya hemos hablado, con un cimacio muy parecido al de Valladolid, liso, sin decoración y separado del kálathos por una sarta de abalorios, y un ábaco simple con su roseta. Su origen es el Codex, fol. 22v, 3, y también el capitel de la izquierda de la tumba de Piercándido Decembrio,
  - El segundo tipo tiene el collarino similar al anterior, pero, el kálathos tiene dos coronas de acantos, y en la superior, las hojas de los costados se rizan para formar una especie de volutas vegetales (suponemos que se trata de las "volutillas retorcidas" de Tormo). El equino ha sido sustituido por la segunda corona, por lo que no existe cimacio, y el ábaco se sitúa directamente encima sin solución de continuidad. El nervio de la hoja de acanto central se prolonga para formar el tallo de la flor del ábaco, su fuente es el Codex, fol. 22v, 3.
- Para caracterizar a los otros dos, utilizaremos la terminología de Tormo, porque son "variantes" de los anteriores, y, en ellos,
- En un caso, aparece, en el espacio central del kálathos, una vasija o jarra con tapa, gallonada, centrada, y constituyendo el eje de simetría que forma el tallo de la flor del ábaco. Las volutas del cimacio son del tipo estriado. Su fuente es el capitel con una jarrita en la zona central del kálathos que se halla en el arco interior del Castelnuovo, con una pequeña modificación, como

hemos visto en otras ocasiones: a la jarrita se le ha colocado una tapadera encima<sup>1108</sup>.

- En el segundo caso, aparece también esta vasija, pero, las volutas del cimacio se han sustituido por dos delfines, con el mismo formato que describíamos para el capitel del arranque de la escalera, cuyos lomos, que se rizan para formar una especie de voluta, están cubiertos por una hoja de acanto. Es interesante también, en relación con estos seres marinos, decir que sus labios superiores están atados a la tapadera de la vasija, dejando ver sus dientes, y que se rizan después hacia arriba en una especie de lengüeta.

Es evidente que estos capiteles de la primera planta tuvieron como modelo otros muy diferentes de los que se utilizaron en la planta baja. Si esto se debió, como dice Rebollo, a que esta última se construyó en una segunda etapa, y que, en aquel momento, se disponía de otros modelos, o si tales modelos estaban entre los que ya existían en manos de los Mendoza y don Antonio decidió tomar otros referentes para la segunda planta (aunque esto parece menos plausible, porque los “nuevos” ya se usaron entre los últimos que tuvieron que realizarse, al principio del arranque de la escalera) nunca lo sabremos.

Lo que sí es claro es que hubo un cambio (que no sabemos a qué se debió, aunque la causa más probable pudo haber sido la llegada de un nuevo maestro de obras, o escultor, o, como dice Gómez-Moreno, “Sería un entallador, no arquitecto”<sup>1109</sup>, diferente de los que habían estado empleados hasta el momento) y que los modelos que se utilizaron en la segunda planta y en el arranque de la escalera eran distintos. Se ha mencionado, como modelos de los que representan delfines, a los capiteles del patio del palacio Pazzi-Quaratesi,

---

<sup>1108</sup> Más adelante, veremos cómo esta jarrita gallonada, con tapa, se utilizará también en el friso de los delfines de la tumba del Cardenal Mendoza, aunque con un modelo ligeramente diferente, siguiendo la costumbre de la familia.

<sup>1109</sup> Gómez-Moreno Martínez, M., *Hacia el Renacimiento...* op. cit., p. 59.

de Florencia, y se atribuye su autoría a Giuliano da Maiano y su datación entre 1458-69. Sin embargo, también hubiera podido ser tomado de alguno de los que se encuentran en la gran escalera del palacio Venecia (1455-67), cuya semejanza es mayor con los que estamos comentando: cualquiera de ellos hubiera podido ser visto (y mandado copiar) por el conde de Tendilla en su visita de 1486 a Florencia y Roma, y también son más parecidos al capitel que del folio 24r, 3 del Codex Escorialensis. Aunque también hubiera podido serle entregado el diseño junto con los del mismo Giuliano da Maiano de la Puerta de Capua, como hemos dicho en el epígrafe correspondiente. No debemos olvidar, por otra parte, los que adornan el arriaz de su estoque, que bien hubieran podido inspirar al autor del diseño, espontáneamente o por sugerencia del propio conde.

#### 11.2.4.3.- Otros elementos decorativos en el palacio de don Antonio de Mendoza

Para finalizar este análisis del palacio de don Antonio, queremos referirnos a tres elementos decorativos de los que, en general, no se han ocupado los autores:

- En primer lugar, el pretil que recorre la galería de la planta superior, cuyo modelo ha tenido que ser, por fuerza, un elemento similar de época romana. Es interesante poner de relieve que, en el único lienzo restante del palacio de Cogolludo, y también en el del Infantado, los pretilos de las galerías que dan al jardín reproducen (en piedra), en el primer caso, una especie de dibujo de red con nudos, y, en el segundo, una valla hecha de palos anudados entre sí por cuerdas. Es solamente aquí, en este palacio Mendoza, donde se reproduce a la letra el diseño, netamente romano, del pretil, o parapeto, o celosía, que se utilizó con frecuencia en la época clásica. En el ejemplo de la ilustración que aportamos, hemos incluido el pretil que se encuentra dibujado en los jardines de la Casa de Livia en el Palatino.

- En segundo lugar, deseamos llamar la atención sobre el clípeo avenerado en el que se encuentra inserto el escudo de don Antonio, en el pretil de la escalera, muy similar por no decir idéntico, al que sirve de marco a la Virgen de San Antonio de Mondéjar. Resulta interesante ver la versatilidad con la que el/los arquitecto/s Mendoza utilizaban los diseños que tenían a su disposición.
- Finalmente, el gran alero que recorre la parte alta de las galerías del patio, similar a otro más pequeño en la planta baja. Azcárate, en su artículo sobre Lorenzo Vázquez, se ha referido a él: "...contribuye a la belleza del conjunto el magnífico alero ... en el que aún están latentes las formas de la arquitectura hispano-flamenca...". También Gómez-Moreno se refirió a él: "en el ojo del patio vuelan dos órdenes de canecillos de un tipo genial que llegó a vulgarizarse entre mudéjares pero cuyo origen no me es notorio..."<sup>1110</sup>.

#### 11.2.4.4.- Comentarios finales

Para finalizar el presente análisis, creemos preciso, de nuevo poner de relieve el talante de don Antonio que se refleja en la concepción general de la obra: la clara intencionalidad de dejar patente y abierta confesión de sus creencias cristianas, reproduciendo dos, y aludiendo a uno, que se sepa (quizá exista alguna otra alusión en los elementos analizados que no hemos sido capaces de captar), versículos de la Biblia. Si la motivación fue una creencia profunda o estuvo enfocada a la galería, no podemos determinarlo<sup>1111</sup>.

---

<sup>1110</sup> Gómez-Moreno Martínez, M., *Sobre el Renacimiento...* op. cit. p. 59.

<sup>1111</sup> A esta cuestión hemos de añadir otra que todavía no ha surgido en el presente estudio, pero que veremos cuando estudiemos el Castillo-Palacio de La Calahorra: y es que también en este edificio se inscribieron versículos de los Salmos. No nos parece posible que se trate de una casualidad, sino que interpretamos que esta temática se relaciona, posiblemente, con un planteamiento general de los Mendoza (aunque no hemos podido verlo en ninguno de los otros edificios de la familia), o bien es un detalle que introdujo alguna otra persona que estuvo involucrada en ambas construcciones. Nos extenderemos sobre este tema en el epígrafe correspondiente a La Calahorra.

La segunda cuestión sobre la que hay que llamar la atención es la decisión de este Mendoza de no entregar la obra escultórica de su nueva morada a un taller de calidad inferior<sup>1112</sup>: según nuestra apreciación, el grupo de operarios que realizó toda esta parte de su palacio no tenía el nivel, por ejemplo, de sus modelos del Castelnuovo o de Florencia o Roma, pero no desdecía, de forma tan flagrante como alguna de las obras previas, el mismo.

Don Antonio se preocupó, o tuvo la posibilidad, por estar en una importante ciudad de la época, de contratar un grupo de operarios que reprodujo los modelos que se le entregaron mucho más satisfactoriamente que sus antecesores de las obras Mendoza: por ser más duchos en este tipo de escultura, o por tener una mayor habilidad, nunca podremos saberlo sin disponer de documentos que, hasta el presente, y hasta donde alcanza nuestro conocimiento, de existir, no han podido ser localizados.

---

<sup>1112</sup> Recordemos la decepción del conde de Tendilla cuando, después de su larga ausencia, pudo ver por fin la obra terminada, en 1509. De sus palabras se desprende que esperaba algo más grande y mejor. Véase Meneses García, E., *Correspondencia ....* op. cit. TI, 1508-1509, Carta en F 161,5, de 10 de noviembre de 1509, p. 823. Es interesante, también la interpretación de sus palabras, dentro de un contexto determinado, que ofrece Patrick Lenaghan en su artículo "It shall all be Roman... op. cit, p. 222.

### 11.2.5.- La Tumba del Cardenal Mendoza en el Presbiterio de la Catedral de Toledo<sup>1113</sup>

<sup>1113</sup> A continuación, una sucinta bibliografía estrictamente referida al monumento funerario del Cardenal:

- Álvarez Ancil, A., *Copia fiel y exacta del testamento del Cardenal Arzobispo que fué de Toledo Don Pedro González de Mendoza que original y auténtico existe en el Archivo de la Excm. Diputación provincial de Toledo*, transcrito, concordado y anotado por D. Andrés Álvarez Ancil. Toledo. 1915.
- Azcárate y Ristori, J.M., "El Cardenal Mendoza y la introducción del Renacimiento", *Santa Cruz*, XVII, num. 22, Valladolid, 1962.
- Checa Cremades, F., *Pintura y Escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2005.
- Díez del Corral Garnica, R., "Muerte y Humanismo: la tumba del Cardenal don Pedro González de Mendoza", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, primer semestre 1987, num. 64.
- Estella, M., "Artistas madrileños en el palacio del Tesorero (Descalzas Reales), el Palacio de Pastrana y otros monumentos de interés", *Archivo Español de Arte*, nº 58, 1985.
- Fernández Gómez, M., "La arquitectura como documento: el sepulcro del gran Cardenal Mendoza en Toledo", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, segundo semestre 1986, num. 63.
  - *Los grutescos en la arquitectura española del Protorrenacimiento*, pp. 211-223, Generalitat Valenciana, Valencia, 1987
  - Estudio del *Codex Escorialensis 28-II-12, Libro de dibujos o antigüedades*, coedición facsímil Editora Regional de Murcia, ejemplar numerado 558, Murcia, 2000.
- Franco Mata, A., "Las Capillas", en *La Catedral Primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, pp. 180-225, Promecal Publicaciones, Burgos, 2010.
- García Rodríguez, E., "Las joyas del Cardenal Mendoza y el Tesoro de la Catedral de Toledo", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, t. XIX-XXI, 1940-1942.
- Gómez-Moreno Martínez, M., "Hacia Lorenzo Vázquez. Sobre el Renacimiento en Castilla, I". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1925, edición del Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, 1991.
- Ladero Quesada, M.A., "Monedas y momos, camafeos y medallas, piedras finas y otros objetos coleccionados por el Cardenal don Pedro González de Mendoza", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo CCIX – Cuaderno II, mayo-agosto 2012.
- Marías, F., "El *Codex Escorialensis*: Problemas e incertidumbres de un libro de dibujos de antigüedades del último *quattrocento*", *Reales Sitios*, num. 163, 1er cuatrimestre 2005.
  - *El largo siglo XVI*, Ed. Altea-Taurus-Alfaguara, Madrid, 1989.
- Nader, H., *The Mendoza Family in the Spanish Renaissance, 1350-1550*, Rutgers University Press, New Jersey, 1979.
- Nieto, V., Morales, A.J. y Checa, F., *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Ed. Cátedra, Madrid.
- Pereda, F., "Pedro González de Mendoza, de Toledo a Roma. El patronazgo de Santa Croce in Gerusalemme. Entre la arqueología y la filología", pp. 217-243, en Les

### 11.2.5.1.- La accidentada historia de su construcción

Como hemos podido ver en nuestro epígrafe 10.3.5, este monumento funerario tuvo unos principios accidentados, ya que, después de que se llegara a una decisión que puso de acuerdo a todas las partes<sup>1114</sup>, se produjo el deceso, en un corto lapso de tiempo, tanto del Cardenal como de su albacea testamentario y persona de confianza, el Arzobispo de Sevilla don Diego Hurtado de Mendoza (+1502) quien, muerto el Cardenal (1495) posiblemente hubiera podido solucionar más fácilmente los problemas que fueran surgiendo, tanto por su mayor categoría eclesiástica, como por sus buenas relaciones con la Santa Sede y la Corona. Ello, junto con las dificultades añadidas para poner de acuerdo al Cabildo catedralicio de Toledo con su nuevo Arzobispo, Francisco Jiménez de Cisneros, que deseaba modificar el espacio del altar mayor (donde iba a ser erigida la tumba del Cardenal), condujo a un considerable retraso en el comienzo de los trabajos.

Por otra parte, y como dice Díez del Corral, "el sepulcro que se llegó a construir no tiene nada que ver con el pensado por don Pedro ni con el proyectado por Cisneros, y su factura nos sugiere que fue importado de los talleres genoveses que trabajaban en torno a Carrara"<sup>1115</sup>. De la documentación que aporta esta autora, parece quedar claro que en 1498, ya había un autor/escultor al que se denomina "el que labra

---

Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique - Lemerle, F., Pauwels, Y. Toscano, G. (dirs.), Ed. CRHEN-O, Université Charles Degaulle, Lille, 2009.

- Proske, B.G., *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*, pp. 298-304, Hispanic Society of America, New York, 1951.
- Redondo Cantera, M. J., *El sepulcro en España en el siglo XVI*, pp. 112-14, Centro Nac. De Informac y Doc. del Pat. Histórico, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.
- Salazar de Mendoza, P., *Cronica de el Gran Cardenal de España, don Pedro González de Mendoza*, Imprenta de doña María Ortiz de Saravia, Toledo, 1625.
- San Roman, F. de B., "Las obras y los arquitectos del Cardenal Mendoza", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, mayo-agosto 1931.
- Tormo y Monzó, E., "El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza del siglo XV", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXV (1917), XXV (1917) y XXVI (1918).
- VV.AA., *La Catedral de Toledo*, p. 237, Ed. Cabildo Catedral Primada, Toledo, 2009.

<sup>1114</sup> En un asunto tan peliagudo como el enterramiento del Cardenal en el espacio del presbiterio.

<sup>1115</sup> Díez del Corral Garnica, R., "Muerte y Humanismo...", op. cit., p. 219.

la sepultura” en una carta de Cisneros al Cabildo. Éste había remitido un diseño para cumplimentar las instrucciones que dejó dadas el Cardenal Mendoza en su testamento, y, seguramente con más exactitud, las que debió dar a su albacea y persona de confianza (que siempre había vivido con él), don Diego Hurtado de Mendoza, a la sazón Arzobispo de Sevilla<sup>1116</sup>.

Lo que no parece tan claro es que este diseño se respetara, habiendo transcurrido cinco años desde 1498 hasta 1503, cuando, teóricamente, se iniciaron las obras, y habiendo fallecido igualmente don Diego Hurtado en 1502, aparte de los problemas planteados por la ampliación del espacio previsto por el Cardenal Mendoza que fue radicalmente modificado tras su muerte.

El monumento que tenemos ante nuestros ojos en la actualidad se compadece poco con el que se pretende describir en el testamento del Cardenal, y, seguimos citando a Díez del Corral, “Con la lectura atenta del testamento nos damos cuenta de que don Pedro en ningún momento está hablando de un arco de triunfo, y que la tumba que se llegó a construir poco tiene que ver con la voluntad del cardenal”<sup>1117</sup>.

Tanto Rosario Díez del Corral como Margarita Fernández coinciden en adjudicar la decisión de “dar de lado los proyectos anteriores y mandar construir el monumento actual”<sup>1118</sup> al Marqués del Cenete, el primogénito del Cardenal Mendoza, y ello en razón (según esta segunda autora) de la semejanza de muchos de los

---

<sup>1116</sup> El hermano menor del conde de Tendilla.

<sup>1117</sup> Díez del Corral Garnica, R., “Muerte y Humanismo...”, op. cit., pp. 214 y 224. Esta autora reproduce un fragmento del testamento, que, a nuestra vez, traemos aquí en lo esencial: “Otro si ordenamos e mandamos que en la pared de la dicha Capilla desde en derecho de donde mandamos que nuestro cuerpo sea sepultado fasta el dicho pilar a do está la figura del pastor se faga un arco de piedra que sea transparente e claro labrado a dos fazes la una que responda a la dicha capilla mayor e la otra a la parte del Sagrario. E que en el dicho arco se ponga un monumento de mármol en manera que el dicho monumento se vea así de fuera de la dicha capilla como de dentro della por que los nuestros parientes e amigos e criados que vieren nuestra sepultura se acuerden de rogar a Dios por nuestra anima. E porque la dicha capilla por causa del dicho arco.... No quede abierta... queremos e mandamos que desde encima del dicho arco fasta nuestro monumentos se ponga una rrexa de fierro...”.

<sup>1118</sup> Díez del Corral Garnica, R., “Muerte y Humanismo...”, op. cit., p. 219; Fernández Gómez, M., “La arquitectura... op. cit., p. 239.



elementos decorativos utilizados en el monumento sepulcral de su padre y en el Palacio de la Calahorra de Granada.

Parece difícilmente posible que fuese este controvertido personaje el que se ocupase de tal decisión, incluyendo la búsqueda de un nuevo autor/escultor, porque, precisamente en aquellas fechas (1503), se encontraba encarcelado por orden de la reina a causa de sus novelescas relaciones matrimoniales con Da María de Fonseca<sup>1119</sup>. Pero, además, los siguientes años del Marqués estuvieron salpicados de enfrentamientos de todo tipo (con la nobleza, con la Iglesia y con su familia); precisamente por esta causa, o por otras que no vienen al caso aquí, pero que denotan que no era uno de los nobles más apreciados, tanto por sus iguales como por el rey (nos referimos a Fernando el Católico, viudo desde 1504, pero al frente de los asuntos del reino hasta 1506, e igualmente después, tras la muerte de su yerno en 1507)<sup>1120</sup>, no creemos que tuviera posibilidad de ocuparse de esta cuestión y resolverla en el sentido que produjo el monumento actual.

Los Mendoza habían construido ya, o estaban construyendo precisamente en aquellas fechas, varios edificios, todos ellos con un concreto sello de distinción: la utilización de modelos italianos, frente a los planteamientos generales de la nobleza y la corona. Precisamente por eso, creemos que quien se hizo cargo, en 1503, de la decisión de aceptar, o buscar, el diseño para la tumba (fuese el “del que labra la sepultura”, o bien otro distinto realizado por mano diferente) fue el conde de Tendilla, habiendo muerto también su hermano en el año anterior (sobre cuya tumba dio muy estrictas instrucciones en este sentido, lo veremos

---

<sup>1119</sup> Véase un resumen de la complicada situación en que se encontró en Zalama, M.A., *El Palacio...* op. cit., pp. 22-26, Caja General de Ahorros de Granada, Granada, 1990. También hace un resumen, muy coloquial, de la azarosa vida del Marqués, basado en el Epistolario del Conde de Tendilla, Gómez-Moreno, *Hacia el Renacimiento...* op. cit. pp. 61-69.

<sup>1120</sup> Según Helen Nader, durante todo el periodo posterior a la muerte de Isabel, el conde de Tendilla, absolutamente leal a Fernando, fue parte del puñado de nobles que se mantuvieron en la lealtad al Católico y se opusieron a Felipe el Hermoso, y a sus esfuerzos por asumir la dirección del reino. Nader, H., op. cit. p. 126. Ya hemos hablado de esta lealtad de los Mendoza a los Trastámara aragoneses desde los tiempos de Fernando de Antequera, que es una de las bases de la presente tesis.

en el epígrafe siguiente), y en posesión de los cuadernos de modelos que había traído de Italia personalmente, y que, queda claro por lo que venimos viendo, había convencido a toda su familia para utilizarlos<sup>1121</sup>.

No debemos olvidar también que se le debía considerar un “experto” en este tipo de cuestiones, porque fue a él a quien se dirigió Fernando el Católico para que se ocupara de los problemas surgidos en la construcción de la Capilla Real de Granada, como veremos igualmente.

#### 11.2.5.2.- Descripción del monumento funerario

De una primera ojeada, constatamos que se trata de un compacto bloque de mármol, labrado a dos haces, como dice el testamento del Cardenal, y constituido por dos arcos: uno encima del otro<sup>1122</sup>. Su altura es similar a la del cerramiento gótico que se halla frente por frente, en el lado de la epístola, y que se conserva igual que en la época de la construcción de la catedral. Y su anchura llega desde la columna del pastor a la verja que cierra la Capilla Mayor, manteniendo la misma medida que el anterior. Queda claro, por tanto, que una de las exigencias del Cabildo, que era mantener la armonía de las medidas<sup>1123</sup>, sí se cumplió. Su formato es el de dos arcos de triunfo sobrepuestos uno a otro.

Como es lógico y se deriva de su formato, el monumento está dividido en dos cuerpos, correspondientes con cada uno de los arcos. Teniendo esto en cuenta, veámoslo por cada uno de sus dos lados:

---

<sup>1121</sup> Patrick Lenaghan considera que el modelo, al menos el del arco superior, puede ser relacionado con el Altar del Sacramento de la iglesia de Santo Spirito de Florencia, sufragado por la familia Corbinelli y realizado por Sansovino entre 1485-90. A esta opinión, hemos de añadir que algunas de las pilastras que rodean al monumento florentino tienen una decoración muy similar a la que vamos a analizar a continuación. Lenaghan, P., “Reinterpreting....”, op. cit., p. 19, y Nota 11.

<sup>1122</sup> Llamamos la atención sobre este detalle, porque es el primero, entre varios, de la utilización del modelo, o más bien en este caso de la idea, del Arco del Castelnuovo de Nápoles.

<sup>1123</sup> Que no hubiese “diformidad del hedificio”, como reproduce Díaz del Corral en su artículo, p. 215.

- En *el lado o haz que mira al Altar Mayor*, (Ilust. Num. 78.11 a) el cuerpo inferior está dividido, por pilastras, en tres calles. Las dos de los lados están abiertas por dos pequeños vanos en arco de medio punto, de la mitad de su altura. La calle central, más ancha, tiene una gran placa con una inscripción enmarcada hasta la misma altura que los vanos. En la parte superior de las calles laterales, dos *putti* sostienen el escudo del Cardenal, y en la central, más ancha, una semiluneta con la imagen de tres santos representados de medio cuerpo<sup>1124</sup>. Por encima de todo ello, un arquitrabe de varias bandas lisas coronado por un friso decorado por delfines afrontados con una copa o vaso como eje de simetría.

En cuanto al arco superior, se halla dividido también hasta media altura: en la parte inferior, las dos calles de los lados se subdividen, a base de pilastrillas igualmente, a su vez en dos, con dos nichos que alojan dos santos a cada lado; la calle central consiste en un arco que abarca toda su anchura y altura, hasta el arquitrabe superior, en éste se ha encastrado un vano en arco de medio punto suficientemente profundo como para alojar el sarcófago del Cardenal y, sobre éste, desde media altura, una imagen de la Virgen con el Niño y dos ángeles arrodillados a los lados. En la parte superior también se ha incluido dos nichos de la misma anchura que los de la parte inferior, que también alojan dos santos, y, a sus costados, dos dobles volutas con decoración vegetal que sirven para conformar el decrecimiento en altura. Todo ello coronado por un arquitrabe similar al anterior, decorado con un friso de palmetas. Sobre este friso, tres flameros de poca altura, obviamente para no sobrepasar la altura del cerramiento gótico de enfrente.

- En cuanto al *lado o haz que mira al comienzo de la girola* (Ilust. Num. 78.11 b), su formato es, obviamente, similar al ya descrito, pero reproduciendo a la inversa el formato anterior: el arco inferior presenta las mismas tres calles y pilastras que las descritas anteriormente, pero, en la

---

<sup>1124</sup> Según Díez del Corral, San Jerónimo, San Juan Bautista y San Bernardo, op. cit., pp. 217 y 226, Nota 29.

central, más ancha igualmente, en lugar de la gran inscripción que la cubre completamente por su parte interna, se encuentra un arco de medio punto suficientemente profundo como para alojar un altar hasta media altura y, encima de este, la representación del Cardenal arrodillado siendo encomendado a Santa Elena por su santo protector, ambos santos de pie, a los lados del vástago vertical de una gran cruz. Esta representación tiene un basamento en el que dos ángeles, centrados entre sendos roleos vegetales, sostienen una laurea con el escudo del cardenal en su interior. Se trata de otro mandato de su testamento, para que se construyera un altar que, bajo la advocación de la Santa Cruz, debía erigirse “cerca de la dicha nuestra sepultura”<sup>1125</sup>. Es obvio que se ha intentado, con estos formatos, replicar el superior en el inferior y viceversa en ambas caras del monumento.

A ambos lados de esta calle central, dos pilastras la separan de los dos pequeños vanos con los mismos *putti* sosteniendo el escudo del Cardenal. El coronamiento de este arco inferior es un friso decorado con bucráneos.

El arco superior con un formato similar, pero a la inversa, mantiene las mismas divisiones que el anterior, con los cuatro santos en las calles de los lados, en la mitad inferior, y los dos santos y las dobles volutas en la superior. En la calle central, dividida también en dos, la parte inferior muestra también una gran inscripción, y, sobre ella, una semiluneta, con tres figuras de medio cuerpo que, creemos, son una representación de la Trinidad. Las tres figuras con el mismo formato (de medio cuerpo), como las de su contrapartida que mira al presbiterio. Coronándolo todo, un arquitrabe de bandas planas y un friso decorado con recipientes con tapa y asa alternando con palmetas al revés.

---

<sup>1125</sup> Testamento del Cardenal, p. 9, según Margarita Fernández, op. cit., p. 223.

Finalmente, tres flameros iguales a los tres que miran al presbiterio, ya que la anchura del bloque de mármol permite su colocación sin problemas.

Para terminar la presente descripción, decir que los dos grandes arcos de medio punto tallados dentro del mármol, el que aloja el sarcófago del Cardenal, y el que alberga el altar de la Santa Cruz, tienen sus intradoses decorados, el primero, con ocho grandes casetones cuadrados con querubines en su interior, y, el segundo con el intradós dividido en dos y, a su vez, conteniendo siete casetones decorados con grandes rosetas cada una de sus partes.

Es preciso añadir igualmente, para completar la presente descripción, que todo el arco, por ambos lados, está policromado y, lógicamente, al haber permanecido siempre en un interior, conserva perfectamente sus colores.

#### 11.2.5.3.- Análisis iconográfico de cada una de sus partes

##### 11.2.5.3 A.- El haz que mira al Presbiterio

*El arco inferior* está configurado sobre cuatro grandes pilastras, similares dos a dos, que dejan entre sí hueco a las tres calles que hemos descrito (Ilust. Num. 79.11)

**Los capiteles** (Ilust. Num. 79.11) de las dos pilastras de los extremos tienen una gran similitud con los de la portada del palacio de don Antonio de Guadalajara (cuya fuente iconográfica ya hemos identificado), con la diferencia de que, en este caso, el tallo de la flor del ábaco surge directamente de la base del capitel, entre las dos grandes hojas de acanto que son sus costados, mientras que en la tumba del Cardenal este tallo parece suspendido, brotando, hacia abajo, de sus rosetas centrales una especie de capullo cerrado, adornado por cuatro hojitas en disminución y hacia arriba el tallo forma una flor del tipo loto del que surge una roseta de donde se alza ya la roseta final. Igualmente,

en el caso de Guadalajara, todos los componentes del capitel aparecían prácticamente sin decoración, mientras que en nuestro caso actual los caulículos surgen de unas flores de loto, al igual que la roseta central, que, a su vez, tiene en su interior un capullo similar al ya descrito. En conjunto, sin embargo, la similitud entre ambos es muy grande, pareciendo variaciones, una más adornada que la otra, del mismo modelo.

En cuanto a los dos del centro, también es preciso parangonarlos con los de la planta superior de Guadalajara que muestran delfines afrontados a una vasija gallonada o estriada, aunque, en este caso, la vasija parece más una de las que, sobrepuesta a otras, forman los ejes de simetría de los que hablaremos a continuación, vasija de la que brota el tallo de la flor del ábaco, igual de adornada que las del párrafo anterior. El modelo de tales seres marinos, sin embargo, es muy diferente al de los del palacio de don Antonio, teniendo mucho más que ver, en este caso, con los del arriaz del estoque del conde de Tendilla, aunque el formato en conjunto del capitel se ha inspirado directamente, creemos, en varias de las obras que éste pudo ver en Roma: tanto en la iglesia de la Minerva como en la del Popolo o Sant'Agostino, todos ellos de fecha coincidente con su visita, al margen del siempre reiterado cuaderno escurialense, que también muestra un par de delfines afrontados a una venera en el folio 24r, 3.

En cuanto a la **decoración del frente de las pilastras** (Ilust. Num. 80.11), está formada por colgantes compuestos por una mezcla de frutas y motivos bélicos. Es interesante señalar que aquí los colgantes se hallan "sujetos" al muro por cabezas de clavo en punta de pirámide, en lugar de las ya conocidas argollas. El elemento sustentante son dos cordeles o cintas, planos. Además, en la parte más alta de todos ellos hay representada una cartela vacía, lo que resulta extraño para un lugar de significación religiosa-mortuoria como aquel en que se encuentran, porque podrían haber sido aprovechadas para algún tipo de inscripción bíblica, como las de la portada del palacio de don Antonio, aunque,

como podremos ver en La Calahorra, allí se aprovecharon para poner el nombre del Marqués del Cenete.

Los motivos frutales son racimos de hojarasca y pomoides, con algunas espigas, piñas y bellotas, dependiendo de los distintos puntos donde aparecen; son tres en cada pilastra. Los motivos bélicos, dos en total en cada pilastra, alternan con los frutales, aunque varían dos a dos, consistiendo, el primero y más alto, en un casco con penacho liso en las pilastras de los extremos y más frondoso en las dos del centro. El segundo motivo presenta, en los extremos, un escudo con un carcaj cruzado por encima, y, en las centrales, dos escudos cruzados del mismo tipo de los que aparecen en el grupo segundo de la portada del palacio de don Antonio. Entre los motivos se ha representado las cintas plisadas de las que venimos reiteradamente hablando, en gran profusión, plegadas en varios pliegues para ajustarlas al ámbito estrecho de la pilastra.

Por lo que se refiere a sus fuentes, entendemos que lo más posible es que derive de los ornamentos de pilastra que se hallan en el folio 19v, 5 del Codex Escorialensis: aunque no se trata de una copia exacta, sí tiene suficientes elementos similares como para considerarla su fuente primordial.

Las dos **calles laterales**, en su parte inferior están horadadas para formar los vanos que abren paso entre el Altar Mayor y el comienzo de la girola. Tales vanos, en arco de medio punto, se encuentran enmarcados por una fina línea de rosetas. Sobre cada uno de ellos, dos *putti* sostienen el escudo del Cardenal (Ilust. Num. 81.11). Los de la derecha, corresponden con la iconografía del Eros Funerario, apagando las antorchas encendidas en el suelo. Los de la izquierda son simples tenantes del escudo. El origen de éstos se encuentra, como ya hemos dicho con anterioridad, con relación al Colegio de Valladolid, en los que, en el Palacio Venecia de Roma, obra del Cardenal Barbo (1455-67), sostienen su escudo de armas. En el presente caso, no es una especulación, como en el de Valladolid, ya que, aunque el artífice de la escultura era muy distinto, el modelo es tan semejante que, a nuestro entender, no deja lugar a dudas, sobre

todo si consideramos las informaciones que hemos venido utilizando en relación con el viaje del conde o de la (posible, plausible) presencia de don Pedro en Roma (no hay que olvidar el retrato del Cardenal frente a la portada de su Colegio de Valladolid donde se puede vislumbrar un par de *putti* tenantes de su escudo similares a éstos, de los que ya hemos hablado –Ilust. Nums. 2.11. y 4.11-).

La **calle central** en su parte inferior, hasta el comienzo de la semiluneta (Ilust. Num. 82.11), se halla ocupada por una gran cartela con una inscripción<sup>1126</sup>. En su parte superior, y dentro de la semiluneta, se hallan representados los tres santos a los que hemos mencionado en nuestro epígrafe previo. Los lados de la inscripción (Ilust. Num. 83.11) se han decorado con dos lesenas en las que se ha representado un elaborado flamero constituido por varios tipos de objetos superpuestos (vasijas de varias clases de las que surgen extraños capullos, o palmetas, de las que, a su vez, surgen vasijas, etc. etc., con un pie muy similar al de los candeleros de la Roma clásica; todas estas figuras siempre adornadas por colgantes vegetales, o de cuentas o perlas a sus lados<sup>1127</sup>) que forman, en conjunto, un eje de simetría. Su origen son posiblemente, alguno de los candeleros que también figuran, como hemos visto, en obras de Desiderio da Settignano o de Bernardo Rossellino (Ilust. Num. 18.11), pero también en la iglesia de Sant'Agostino de Roma, a la que ya nos hemos referido cuando hemos hablado de las iglesias que se hallaban en construcción en la Urbe en tiempos de la visita del conde de Tendilla (Ilust. Num. 6.9), sin olvidar, por

---

<sup>1126</sup> La inscripción latina reza: PETRO MENDOZE CARDINALI PATRIARCHE/ ARCHIPRES. VII DE EC. I. TA. BENE MERENTI// CARDINEQ. QUONDAM PETRUS LUSTRATUS HONORI/DORMIT IN HOC LAPIDE NOMINE QUI VIGILAT// OBIIT AUT ANNO SALUTIS M. CCCC.XCV/ TERTIO IDUS IANNARII, que, según la edición de la obra *La Catedral de Toledo*, del Cabildo de la Catedral, se traduce como: “Pedro de Mendoza, Cardenal, Patriarca, Arzobispo y benemérito de la Iglesia// Pedro, condecorado algún tiempo con el honor cardenalicio, duerme en esta piedra, pero su nombre vela// Falleció 11 de enero año de 1495”. Véase *La Catedral de Toledo*, p. 237, Ed. Cabildo Catedral Primada, Toledo, 2009.

<sup>1127</sup> No olvidemos que las sargas de perlas que cuelgan a los lados de cualquier figura proceden de las que adornaban las cabezas de los bovinos que iban a ser sacrificados, y que siguen siendo representadas en sus calaveras, tornadas en bucránia, que formaban parte de un elemento decorativo frecuentísimo en la Roma clásica: las guirnaldas enlazadas con estas calaveras de buey o toro. Aparecen copiadas en el Codex Escorialensis, fols. 55r y 43v, además de adornadas con cintas en 36v.



supuesto, las decoraciones de pilastra del Codex Escorialensis, sobre todo, los folios núms. 17r, 2 y 57r, 3.

Las bandas lisas del entablamento están separadas, muy austeramente, por perlas y abalorios, y una cima recta en su parte superior. A continuación viene **el friso**, decorado a partir de dos delfines afrontados (Ilust. Num. 84.11) con un eje de simetría constituido por vasijas gallonadas alternadas con palmetas enmarcadas por dos tallos simétricos que rodean a la palmeta, con los mismos capullos de los que hemos hablado antes. Su modelo, a nuestro entender, en cuanto a su aspecto, podrían ser los representados en el arriaz del estoque del conde, ya que parecen más escultura en metal que en alabastro o mármol, aunque, por otra parte, podrían estar inspirados también en el cancel que cierra la entrada de la Capilla Carafa, en Santa María Sopra Minerva, de Roma, comenzada en 1497, en el que aparecen varios de los motivos de los que venimos hablando, y no solamente los delfines<sup>1128</sup>, sino también las vasijas gallonadas, los capullos, los escudos cruzados, etc. etc.... Hay que traer aquí igualmente, el modelo de delfines con sus cabezas mirando a una vasija cerrada que se encuentra en el folio 52r,4, del Codex Escorialensis, aunque el aspecto de estos delfines no es el mismo.

Se ha aprovechado también este modelo de los delfines afrontados a una vasija, para decorar las albanegas del arco que alberga a los tres santos, ubicado en sentido oblícuo y con el mismo formato oblícuo que el de las albanegas del arco interior que mandó construir Ferrante en el zaguán del arco

---

<sup>1128</sup> Respecto de esta posibilidad, hay que resaltar, de nuevo, las excelentes relaciones del conde de Tendilla con los Trastámara de Nápoles, y, obviamente, con las grandes familias napolitanas, sobre todo, la familia Caraffa, una de las que más apoyaron a Alfonso V, recibiendo, posteriormente, los beneficios correspondientes. Es seguro que el conde de Tendilla tuvo que mantener relaciones con este Cardenal, de la misma familia, y Arzobispo de Nápoles. Por tanto, y como la visita del conde coincidió con la construcción de su Capilla en Santa María sopra Minerva, es muy posible que Tendilla, interesado como estaba en traerse modelos para Castilla, le pidiera también los diseños decorativos que posteriormente podemos ver en la referida Capilla. Sobre el tema de la familia Caraffa en época de Alfonso V y de Ferrante I, véase de Divitiis, B., *Architettura...*, op. cit.

del Castelnuovo de Nápoles y que encontraremos en el arco superior, en las albanegas del arco que cobija el sarcófago del Cardenal.

Para finalizar, añadir que, en los tres arcos que figuran en este arco inferior (la semiluneta de los tres santos, y los dos de los vanos que conectan el presbiterio con la girola) aparece un adorno similar al que se encuentra sobre las arquivoltas del vano del Colegio de Valladolid: un elaborado cartón de función únicamente decorativa. Es interesante advertir que el que se halla sobre la semiluneta central, está “cubierto” por una gran hoja de acanto y, sobre ella, se ha representado un gran clavo con la cabeza en punta de pirámide (Ilust. Num. 79.11 y 82.11).

Corona el arquitrabe de este arco superior una cornisa a base de dentellones, ovas y flechas, perlas, cintillo, y algún fino listel.

*El arco superior* (Ilust. Num. 85.11). Como hemos visto, dispone de seis nichos avenerados que alojan seis santos: los dos Juanes y San Andrés entre ellos, ya que los otros tres no tienen símbolo parlante que los identifique. Las pilastrillas que componen la estructura tienen los capiteles de un formato muy similar a los de las pilastras del arco inferior, y la decoración de sus fustes es, igualmente, una variación de la de las lesenas laterales que enmarcan la inscripción que hemos analizado en el arco inferior. Añadir que, las que se encuentran en su cuerpo inferior están todas decoradas con flameros, como las lesenas mencionadas, mientras que las que se hallan en el cuerpo superior, son similares, en tamaño mínimo, a las que describiremos en el siguiente epígrafe, cuando analicemos los fustes de las pilastras del arco inferior que mira al comienzo de la girola.

**Las volutas dobles** a partir de las que se realiza la disminución en anchura son una reproducción de las que venimos viendo, y hemos caracterizado, desde el arco del Castelnuovo, con la particularidad que, en el caso, presente, no se hallan decoradas con aristas en toda su extensión, sino que incluyen

simplemente una roseta en el roleo de cada uno de sus dos extremos. Entre cada doble voluta y la primera pilastrilla se conforma una superficie decorada a base de roleos vegetales que incluyen una roseta.

**El arco de la calle central** (Ilust. Num. 86.11), como hemos dicho, aloja el sarcófago del Cardenal, y se halla enmarcado, igualmente, a ambos lados, por dos lesenas cuya decoración es similar a la de las pilastras de la parte inferior, algo reducida para adaptarse al menor tamaño, y mostrando la cartela vacía exactamente en el centro de cada una de ellas. Como hemos dicho, el interior del arco está dividido en dos: en la parte superior (Ilust. Num. 87.11) una mandorla con un fino enmarcamiento a base de perlas, contiene un busto de la Virgen que nos muestra al Niño desnudo, asentado sobre su brazo derecho, y, a ambos lados, dos ángeles góticos, arrodillados, le adoran; deseamos llamar la atención sobre el extraordinario parecido de esta Virgen con la que se encuentra sobre la tumba del Obispo Diego de Valdés, en la iglesia de Santiago de los Españoles de Roma. El intradós del arco, sobre sus cabezas, se halla decorado por nueve casetones que contienen querubines.

Su parte inferior contiene el sarcófago del Cardenal (Ilust. Num. 88.11). Sobre la caja, está el bulto, muy similar a todos los de los eclesiásticos de época contemporánea: tendido boca arriba, con la cabeza apoyada en dos almohadones, vestido de ceremonial y con los brazos cruzados sobre el pecho, cubiertas las manos con los guantes episcopales. El rostro presenta una actitud de completo descanso: los ojos cerrados y la boca relajada, como en sueño profundo.

La cama mortuoria está cubierta por un fino lienzo bordeado de una cinta dorada que llega hasta la mitad del sarcófago; desde esta línea hacia abajo el sarcófago está decorado con guirnaldas que reproducen las decoraciones de las pilastras (racimos de frutas, elementos sustentantes totalmente similares, cintas plisadas, e, incluso, escudos cruzados), su antecedente puede ser el basamento de la tumba del Obispo Paradinas (+1485), en la iglesia de Santiago de los

Españoles<sup>1129</sup> de Roma. Da la impresión de que el escultor ha querido fundir dos tipos de decoraciones: la de las guirnaldas del basamento de la tumba del Obispo Paradinas, con el de las guirnaldas clásicas.

En las esquinas y el centro tres cogollos de grandes hojas de acanto de las que surge un cáliz, y, de éste, un capullo como el que venimos describiendo reiteradamente. El sarcófago se apoya en garras (presumiblemente de león) de cuatro dedos, que surgen de los cogollos. Su formato es muy similar, por no decir idéntico, al que se encuentra sobre la tumba del Obispo Valdés, en la iglesia romana mencionada.

En el centro del sarcófago, interrumpiendo las guirnaldas, una cartela con una inscripción: IMMORTALI XPO SACRUM<sup>1130</sup>.

En las albanegas del arco, dos grandes adornos vegetales, en oblícuo y hacia abajo, compuestos por un cáliz del que surge vegetación que termina en roleos que alojan rosetas en su interior, en torno a un eje de simetría también vegetal. Se trata de un elemento decorativo habitual, cuyo origen podría ser cualquier otro similar, o una creación de un operario acostumbrado a realizar este tipo de decoraciones<sup>1131</sup>

El entablamento de este arco está compuesto de un arquitrabe de bandas lisas separadas por perlas y abalorios, un friso a base de palmetas alternando su sentido (con los pétalos hacia arriba y hacia abajo), y una cornisa similar a la del arco inferior.

---

<sup>1129</sup> No vamos a reiterar, de nuevo, la posibilidad que tuvo el segundo conde de Tendilla de ver este relieve y mandarlo copiar.

<sup>1130</sup> Lo que se podría traducir como "Sacrificio para Cristo inmortal", tomando la acepción de *sacrum* como objeto o víctima del sacrificio, y considerando el texto, a efectos de su traducción, como "*sum* con dativo", ya que entendemos que aquí el verbo *sum* está elidido (*Inmortali Xpo Sacrum <est>*), como en muchos otros textos latinos. La traducción es nuestra.

<sup>1131</sup> No hay que olvidar que estas decoraciones marginales que no se referían a las figuras principales a representar, solían ser encargadas a los operarios del taller.

### 11.2.5.3 B.- El haz que mira al comienzo de la girola

*El arco inferior* es una réplica, a la inversa, del formato de su contrapartida que mira al Altar Mayor (Ilust. Num. 78.11b). Analizaremos, por tanto, someramente, la decoración de sus elementos comparándola con éste:

- Los **capiteles** de las pilastras son similares a los que coronan las del lado del presbiterio, pero ubicados a la inversa: aquí, los capiteles vegetales están enmarcando la escena central, mientras los que están decorados con delfines se hallan a los lados (Ilust. Num. 79.11).
- La decoración de los fustes de las **pilastras** (Ilust. Num. 89.11), sin embargo, muestra unos motivos decorativos totalmente distintos a los de su contrapartida, aunque son iguales para las cuatro de este lado: aquí se han colocado unos sobre otros una serie de motivos similares a los de las lesenas y pilastrillas que describimos en el caso anterior, aunque, en este caso, su finalidad no es configurar un flamero, sino que se trata de una superposición de temas decorativos muy similar, tanto por el formato, como por los temas, a la que se encuentra enmarcando los laterales de la portada de la iglesia de Sant'Agostino, en Roma; la diferencia consiste en que, en el caso romano, solo se ha superpuesto vasijas y motivos vegetales, mientras que, en el sepulcro que analizamos, se ha incluido también (segundo motivo empezando por arriba) un mascarón<sup>1132</sup>. Es preciso aludir, asimismo, como posible fuente, a los dibujos del Codex Escorialensis donde aparecen decoraciones de pilastras y también modelos de candelabros: folios 17r/v, 19r/v y 50r/v; en concreto, mascarones en decoraciones de pilastras podemos ver en 52r centro y 55v izda, al igual que en alguna pilastra de la escuela del Bregno. Igualmente, los fustes de las pilastras que flanquean la tumba del Obispo Valdés tienen, a media

---

<sup>1132</sup> Que veremos, posteriormente, en La Calahorra.

altura, un mascarón, y su diseño es muy parecido también a este que estamos comentando.

- Los **vanos laterales** tienen la misma fina decoración de rosetas que sus contrapartidas del interior, y, sobre ellos, encontramos igualmente dos parejas de *putti* sosteniendo el escudo del Cardenal, del mismo tipo y modelo que los de la izquierda (los que no son Eros Funerarios) del arco que mira al presbiterio, con la única variante que aquí, en ambos casos, sostienen un ramo de flores y frutas con su mano libre (Ilust. Num. 89.11).
- Se aprovecha toda la profundidad del bloque marmóreo para contener el arco central, y, dentro de él, **el altar dedicado a la Santa Cruz** que el Cardenal dispuso en su testamento (Ilust. Num. 90.11). Desde el punto de vista iconográfico, la escena representada, en un relieve muy alto al fondo del nicho, no es distinta de cualquiera de las múltiples imágenes contemporáneas del arte flamenco en las que un magnate (comitente) es presentado por el santo de su nombre a la Virgen o a otro santo (como, en este caso, Santa Elena). El marco de la escena es un arco de medio punto, "apoyado" en dos pilastras cuyo capitel es una simple moldura y cuya arquivolta está decorada con querubines, la parte interior de esta "pilastra" está decorada con querubines, en el lado que toca a la escena, mientras que, en el que mira al espectador, muestra un candelero similar a los que hemos visto en su contrapartida del Altar Mayor. Este mismo candelero aparece, también, en la "pilastra" que sirve de marco a la parte externa del arco (Ilust. Num. 89.11).
- La decoración a base de querubines (cabeza y cuatro alas) se había hecho ya popular en Italia en los años ochenta del siglo, y era utilizada por prácticamente todos los talleres que se ocupaban de monumentos funerarios, por lo que no indagaremos sobre su posible fuente, porque este modelo de querubines (cabeza y cuatro alas) ya lo utilizaron, en los años cincuenta del siglo, los artistas que llevaron a cabo la obra del Castelnuovo de Nápoles, como hemos visto (Ilust. Num. 91.11).

El basamento de la escena central muestra dos ángeles góticos que sostienen, también, el escudo del Cardenal, flanqueados por unos elaborados roleos de inconfundible procedencia gótica, similares a los de las albanegas del arco sobre el sepulcro de don Pedro, o a los que decoran las superficies que quedan entre las dobles volutas del último cuerpo del arco superior en ambas caras (Ilust. Num. 91.11).

El frontal del altar está compartimentado en cinco paralelogramos: dos laterales rectangulares y tres centrales cuadrados. En el cuadrado central está representada una cruz, y en los laterales dos flameros. Su formato es muy similar, por no decir idéntico, al que se encuentra sobre la tumba del Obispo Diego de Valdés, en la iglesia de Santiago de los Españoles de Roma (Ilust. Num. 91.11).

Para finalizar el análisis de este arco inferior, hemos de referirnos a una novedad: el friso de bucráneos alternados con racimos de frutas y páteras que se halla representado en el entablamento. Su origen clásico son los frisos de la tumba de Cecilia Metella o el de la zona interna del Ara Pacis (entre los más conocidos que se pueden citar, aunque existe multitud de ejemplos) en los que se enlazan los bucráneos por medio de pesadas guirnaldas, en cuyas lunetas se colocan páteras u otros elementos rituales del sacrificio. Lo interesante, en este caso, es que el escultor (o el autor del diseño) ha aligerado estas pesadas guirnaldas, sustituyéndolas por los racimos de fruta que vienen apareciendo en la decoración de las pilastras, y, en sus lunetas, siguiendo el modelo clásico, ha colocado páteras sobrepuestas a antorchas cruzadas. Da la impresión, como ya hemos dicho con anterioridad, de que se ha querido fundir dos tipos de decoraciones: la de las guirnaldas del basamento de la tumba del Obispo Paradinas, de las que hemos hablado en el epígrafe anterior, con el de las guirnaldas/bucráneo clásicas<sup>1133</sup>.

---

<sup>1133</sup> No hemos de olvidar, tampoco, el folio 25r del Codex Escorialensis, donde figura un entablamento que contiene un friso similar que corresponde al muro del castillo de Santángelo. Fernández Gómez, M., Estudio.... Op. cit. p. 78, transcribe el texto manuscrito que

*El arco superior* se halla compartimentado de forma idéntica a su contrapartida del presbiterio, alojando seis santos en los seis nichos avenerados correspondientes. Las pilastrillas que conforman la estructura muestran capiteles y fustes decorados de forma muy similar a las que se encuentran mirando a la capilla mayor: las del cuerpo inferior, son flameros en las cuatro, y las del cuerpo superior tienen una decoración similar a la de las pilastras del cuerpo inferior, que ya hemos caracterizado. Igualmente, son similares las dobles volutas y las superficies que delimitan entre la voluta y la primera pilastrilla, así como la decoración vegetal de estas superficies (Ilust. num. 85.11).

En cuanto a la calle central, está, igualmente, dividida en dos: en su parte superior, una semiluneta (Ilust. Num. 82.11) con tres figuras de medio cuerpo, que, a nuestro entender, son una representación de la Trinidad, ya que podemos reconocer en ellas a la central, como Dios Padre, que bendice con el orbe en la mano, y, a su izquierda (derecha del espectador) se encuentra Cristo (creemos) en el momento de su bautismo, por lo que la figura a su derecha debería ser el Espíritu Santo. Hay una representación similar (aunque mucho más dramática) en el retablo de la Cartuja de Miraflores, que es casi contemporáneo de la presente obra (finalizado 1499), corporeizando, con figura humana, a las tres figuras de la Trinidad.

La parte inferior ostenta también una gran cartela con la siguiente inscripción: ILLUSTRIS PETRI CARDINALIS PATRIARCHE ALEXAN<sup>NI</sup>\* TOLETANIQ<sup>ue</sup>, ARCHIEP<sup>iscop</sup>I CELEBRIS INSTITUTIO PIEQ<sup>ue</sup>, DEVOTIONIS MEMORIA SECULIS PERPETUIS FUTURA. TER QUOTIDIE MISSARUM SOLEMNIA SOLVENTUR, SUB LUCE PRIMA AD TERTIAM ALTERA IN NONAQ TERTIA<sup>1134</sup>, a ambos lados de la cual, dos lesenas, con la misma decoración que las que flanquean el sepulcro del Cardenal en el lado del presbiterio (Ilust. Num. 78.11b).

---

aparece junto al dibujo: “dichastello santagnolo per freso sup(r)a le colone d(e)l zeloro d(e)l cortile sul leteste Antiqu<sup>ue</sup>).

<sup>1134</sup> No traduciremos este texto, ya que es obvio su significado, añadiendo simplemente que incluye el mandato del Cardenal de las misas que deben decirse para la salvación de su alma.



El entablamento de este arco es muy similar (en cuanto al arquitrabe y la cornisa) al de su contrapartida del Altar Mayor, con una excepción: su friso muestra palmetas, con los pétalos mirando hacia abajo, iguales que las de aquel, sin embargo, en lugar de otras palmetas alternadas, aquí se ha representado una especie de recipientes redondos, con tapa y asas en forma de dobles volutas. No hemos localizado este tipo de recipientes en ninguna de las obras Mendoza anteriores, ni en las (numerosas) obras italianas que venimos citando, por lo que entendemos que pudo ser una idea del operario, o del maestro de obras, a quien se encargó la realización de este friso (Ilust. Num. 91.11).

Coronan el arco tres flameros iguales a los tres que miran al presbiterio que, como se ha dicho anteriormente, tienen un formato de altura muy pequeña (casi parecen más anchos que altos) para que coincida con el cerramiento del presbiterio que es la contrapartida de este monumento funerario hasta el punto en que se cierra todo el espacio con una gran reja. En cuanto a su origen iconográfico, entendemos que, hasta la fecha los flameros que se habían utilizado, tanto en Italia como en las obras Mendoza, son copia de los de época clásica, y, por ende, su formato es mucho más esbelto. Creemos que se trata de una creación de los operarios que trabajaron aquí, que tuvieron, obligadamente, que rebajar la altura (Ilust. num. 85.11).

#### 11.2.5.4.- Comentarios finales

Para finalizar el análisis de la tumba del Cardenal don Pedro González de Mendoza, creemos necesario poner de relieve las siguientes cuestiones:

1.- Es claro que el formato que, finalmente, adquirió el monumento funerario del Cardenal no tiene nada que ver con lo que él pretendía y sobre el que debió dejar instrucciones claras a su hombre de confianza y albacea testamentario, el Cardenal Hurtado de Mendoza, Arzobispo de Sevilla. En el lapso de tiempo

transcurrido entre su muerte y el inicio de la erección del mismo habían sucedido demasiadas cosas (defunción de su albacea y, sobre todo, de la Reina), y cambiado mucho la realidad (nuevo espacio, y diferente del anterior, del presbiterio, por decisión de Cisneros) para que se pudiera continuar con las instrucciones que él dejó. Entendemos, sin embargo, que sí se procuró cumplir, en la medida que se pudo, con sus deseos, expresados en su testamento, y, sin duda, en las reiteradas instrucciones. Decimos esto porque lo más posible es que el Cardenal dejase un programa iconográfico destinado a la ornamentación de su sepulcro, como los santos que debían figurar representados en el mismo, o los temas teológicos o litúrgicos apropiados, que no conocemos, pero que podemos intuir; ¿por qué, si no fuese así, se colocó una representación de la Trinidad de contexto similar al de la Cartuja de Miraflores, cuyo contenido tenía que conocer, de primera mano, el Cardenal? ¿qué significación puede tener el gran clavo que se encuentra sobrepuesto a la hoja de acanto sobre el cartón de la semiluneta que mira al presbiterio?

2.- Como venimos diciendo desde el principio de nuestro trabajo, no es finalidad de la presente tesis hacer atribuciones de autoría; sin embargo, y en el presente caso, sí que es preciso distinguir un cambio de estilo entre las obras que se habían realizado con antelación al segundo piso del palacio de don Antonio en Guadalajara, y las que se hicieron después: continuando con la imprescindible utilización de los modelos que trajo el conde de Tendilla de Italia, se nota claramente que éstos se han ampliado, o que ha cambiado la persona encargada de aplicarlos, o ambas cosas a la vez. Creemos que “el que labra la sepultura” mencionado en la carta de 1498 de Cisneros al Cabildo no es el mismo maestro que el que finalmente se hizo cargo de esta obra, después de 1503 o incluso posteriormente, y que su actividad se inició en la segunda planta del palacio de don Antonio, en Guadalajara, aunque no tengamos manera de probarlo. De acuerdo con la cronología que hemos planteado en nuestro epígrafe 10.3.4, que fija el inicio de los trabajos en 1500 coincidiría con esta opinión, y, posiblemente, la realización de la segunda planta del palacio de Guadalajara y la erección del monumento funerario objeto del presente, se

realizaron simultáneamente, trasladándose el maestro de obras de Toledo a Guadalajara (una distancia corta, aun para aquellos tiempos) constantemente para estar al tanto de ambas.

3.- Para finalizar los presentes comentarios, traer, de nuevo, aquí, la tumba del Obispo Valdés en Santiago de los Españoles, la similitud de cuyos modelos con los de la del Cardenal Mendoza es demasiado grande para ser casual. La inscripción de la tumba afirma que don Diego de Valdés murió en 1506. No podemos explicar, pero sí apuntar, esta concurrencia de fechas y modelos porque nos parece importante que se conozca y se investigue.

### 11.2.6.- El sepulcro del Cardenal Don Diego Hurtado de Mendoza, Arzobispo de Sevilla

#### 11.2.6.1.- La decisión. El formato. El origen

La decisión de adoptar el formato “al modo romano” de este sepulcro se ha atribuido siempre a su hermano mayor el segundo conde de Tendilla, quien, a su muerte, se ocupó de la ejecución de su monumento sepulcral para que fuese situado en la Capilla de la Virgen de la Antigua de la catedral de Sevilla, que el Cardenal había mandado erigir. Al parecer, según Lleó, citando a Gestoso, “la capilla fue construida sobre el lugar del primitivo mihrab de la mezquita...”<sup>1135</sup>

Es conocidísima la frase del conde, que se ha citado siempre de uno de sus escritos, de 15 de octubre de 1505, dirigido al maestro mayor de la catedral: “que no se mezcle con la otra obra ninguna cosa francesa ni alemana ni morisca syno que todo sea Romano y que de lo otro que aya en el debuxado no se mude cosa ninguna”<sup>1136</sup>, atribuyéndole, a partir de tal frase, “una clara opción por el arte italiano-antiguo, frente a otra en la que se unían formas góticas y moriscas, rechazándose de plano toda posibilidad de intercambio entre ambos repertorios (lo más probablemente) decorativos...”<sup>1137</sup>, y no sólo la opción, sino la atribución a su persona de ser el primero que puso por escrito ésta.

Hemos de traer aquí, no obstante, un interesante documento publicado por Álvaro Recio<sup>1138</sup> en el que transcribe la donación realizada por el Cardenal Diego Hurtado de Mendoza a la Catedral de Sevilla con fecha 22 de febrero de 1502 (seis meses antes de su muerte), con la finalidad de “acabar la obra de la Capilla de Santa Marya del Antigua que nos mandamos hazer...”. Y, entre las diferentes instrucciones que imparte para que se realice dicha obra, se halla el

<sup>1135</sup> Lleó Cañal, V., *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el renacimiento sevillano*, Nota 23, p. 196, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2012.

<sup>1136</sup> Archivo Histórico Nacional, sección Nobleza, Cartulario del Conde de Tendilla, Osuna, leg. 34061, ff. 240v-241r.

<sup>1137</sup> Marías, F., *El largo...* op. cit., p. 239.

<sup>1138</sup> Recio Mir, A., “La llegada.....”, op. cit.

ítem 6º, que dice lo siguiente: “yten se ha de hazer una puerta a la sacristanya que sea rica al modo romano”<sup>1139</sup>. Parece que el Cardenal identifica el adjetivo “rico” con el “modo romano”: la connotación es evidente, el Cardenal creía que este “modo” era el mejor y más suntuoso para la construcción que deseaba realizar, y debió hablar con su hermano, o darle instrucciones al respecto, en relación con su sepultura para que ésta se ubicase en la Capilla que había mandado hacer en la Catedral de la que era Arzobispo<sup>1140</sup>, y, muy posiblemente, también le dijo de qué tipo y en qué formato deseaba que se realizase: rica y al modo romano, la misma terminología que después utilizó el conde.

El mencionado escrito del conde al maestro mayor de obras de la catedral no solamente requería que “no se mudase cosa ninguna del debuxado”, sino que hacía también otras demandas relacionadas con el sepulcro; la primera de ellas, saber qué se va a hacer: “pues yo he de dar mi dinero para esta labor, quiero saber la forma y manera de la sepultura y tener lo debuxado en mi poder”<sup>1141</sup>. Es decir, exige que se le envíe el diseño del monumento, con anterioridad a que se lleve éste a cabo y, a continuación, explica cómo lo quiere: “que todo sea Romano”.

Patrick Lenaghan infiere del texto de la carta, que él transcribe completo en su artículo, sobre los primeros comitentes de monumentos fúnebres italianos en España, que Tendilla había contratado a Alonso Rodríguez (el maestro mayor) para esta obra y que, a la vista de que su trabajo no le satisfacía, buscó un italiano que conociera perfectamente los formatos de actualidad en Italia en aquellos momentos y los pudiera poner en práctica de inmediato<sup>1142</sup>.

El modelo que, finalmente, se llevó a cabo tuvo como fuente, de acuerdo con prácticamente todos los autores que han tratado este tema, el monumento

---

<sup>1139</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>1140</sup> Álvaro Recio hace una interpretación de las intenciones del Cardenal al mandar hacer esta Capilla, en el sentido de que, nombrado para la sede de Toledo Cisneros, no le parecía que fuera a tener oportunidad de suceder a su tío el gran Cardenal en ésta, por lo que mandó construir esta Capilla para su enterramiento. Recio Mir, A., op. cit., p. 184.

<sup>1141</sup> Párrafo previo al que hemos transcrito con anterioridad, **nota** - - -

<sup>1142</sup> Lenaghan, P., “It shall all be Roman”... op. cit., p. 220-21, y Nota 9, pp. 233-34.

funerario del Papa Paulo II, de Mino da Fiesole y Giovanni Dalmata, del que hemos hablado en nuestro epígrafe 9.4.2 B<sup>1</sup> (Ilust. Num. 8.9), cuyo prototipo inicial, al igual que el de muchos otros monumentos funerarios italianos desde mediados del siglo XV, fue la tumba de Leonardo Bruni, en la iglesia de Santa Croce, de Florencia, ca. 1450 (Ilust. Num. 1.9), y cuyo antecedente inmediato fue la del Papa Pío II, que se halla en Sant'Andrea della Valle, Roma, de los mismos autores y realizada con posterioridad a 1471<sup>1143</sup>. Modelo al que, para seguir el gusto arcaizante del Papa Barbo, se añadieron dos columnas de época paleocristiana.

Como venimos reiterando desde el principio del presente trabajo, no vamos a ocuparnos de atribución de autoría, por lo que no nos referiremos expresamente a Domenico di Alessandro Fancelli, a quien prácticamente todos los autores señalan como responsable del diseño y ejecución del monumento que estamos analizando.

#### 11.2.6.2.- Descripción del monumento (Ilust. num. 92.11)

Enterramiento adosado a la pared, apoyado sobre un basamento o zócalo cuyos costados están delimitados por dos lesenas decoradas con colgantes de racimos que son la prolongación de una arquivolta de medio punto que abarca prácticamente todo el sepulcro en anchura, dejando un pequeño margen a los lados externos. Desde el borde de este margen, y en línea recta vertical, se desarrolla este complejo monumento funerario que forma, desde lo que sería el salmer del arco (si este fuera constructivo, y no decorativo, como es el caso), hacia arriba, dos enjutas que contienen dos laureas con un escudo en su interior.

Este gran rectángulo vertical está coronado por un arquitrabe saliente, que sirve de guardapolvo a todo lo que se encuentra debajo. Sobre el mismo, una crestería de flameros alternados con querubines.

---

<sup>1143</sup> Véase Benzi, F., op. cit., pp. 77-93.

En las albanegas que se han formado en este rectángulo vertical, a partir de la arquivolta externa, se encuentran los escudos del Cardenal Arzobispo, enmarcadas por laureas atadas con cintas plisadas.

En el interior del espacio contenido por la arquivolta externa y sus lesenas, y en disminución en relación al espesor del muro, se ha tallado dos jambas que contienen tres nichos avenerados a cada lado, en cuyo interior se alojan seis santos, que, a su vez, flanquean a dos columnas arrinconadas, de acuerdo con la terminología de Gómez-Moreno, decoradas a base de varios tipos de objetos superpuestos (vasijas de varias clases de las que surgen extraños capullos, o palmetas, de las que, a su vez, surgen vasijas, etc. etc., todos ellos adornados por colgantes vegetales, o de cuentas o perlas que van de un lado a otro y cuelgan a ambos lados de cada adorno). Es interesante ver cómo, aún utilizando el viejo formato de Rossellino, se ha introducido aquí estos nichos que, obviamente, tienen que ver con los que también albergan santos en la tumba del Cardenal de Toledo.

Ambos elementos laterales sostienen, en su parte alta, un estrecho entablamento en el que se apoyan dos arquivoltas prácticamente de la misma anchura: la exterior, que toca las jambas, decorada con roleos vegetales habitados, y la interior, que forma el marco de la hornacina que cobija el sarcófago, a base de simples molduras lisas, alternadas con perlas y abalorios.

Desde las columnas se ha vaciado el paramento, abriendo una cavidad que contiene, en su parte baja, el sarcófago del Cardenal Arzobispo de Sevilla, sobre el que se ha colocado su yacente. Y, en el resto del espacio vertical hacia arriba, se ha labrado el mármol, dejando un espacio en blanco sobre el bulto del Cardenal, y, sobre éste, y a base siempre de bajo relieve, ocho paralelogramos, tres en la parte inferior (uno central rectangular de mayor tamaño y dos cuadrados a sus lados) y cinco en la superior, cuadrados, del mismo tamaño, donde se ha representado una serie de escenas, objetos y

personajes que analizaremos en el próximo epígrafe, que terminan en el pequeño entablamento del que ya hemos hablado.

En la semiluneta formada por las arquivoltas, a continuación, una escena de la Ascensión, y sobre ésta, el intradós del arco, dividido en dos bandas de trece casetones cuadrados en cada una, decorados con rosetas idénticas. Rosetas que se repiten en el estrecho intradós de la arquivolta externa y sus lesenas.

#### 11.2.6.3.- Análisis iconográfico de los motivos decorativos en el sepulcro

*La arquivolta exterior* (Ilust. num. 93.11) que se continúa, como hemos dicho, por dos lesenas hasta el pavimento y abarca el conjunto del monumento, al igual que sucede en el de Piero y Giovanni de Medicis (San Lorenzo, Florencia), de Andrea del Verrocchio, 1472, de donde creemos que puede derivar idea de la presente arquivolta, está decorada con racimos (más podríamos denominarles ramilletes, porque se trata de un ramillete con una base de acanto, bien atada, de fruta de diferentes estaciones y su hojarasca y alguna que otra flor, que surgen hacia arriba de dos vasijas muy decoradas, labradas en la parte de las lesenas que se apoya en el pavimento como en la tumba Medicis aludida -incluso las vasijas se parecen-), siempre unidos por el mismo tipo de elemento sustentante que, en este caso, parecen ser las ramas que se han cortado con sus frutos, todas unidas por las cintas plisadas que ya conocemos, formando un grueso cordón de tallos que se continúa hasta el centro de la arquivolta. Se trata del mismo tipo de decoración (nos referimos a que los racimos no cuelgan, sino que surgen hacia arriba con sus tallos) que hemos visto, por ejemplo, en los marcos de la Puerta Sur (la de Andrea Pisano) del Baptisterio de Florencia, realizada por Vittore Ghiberti entre 1452-62<sup>1144</sup>, aunque, en relación con esta arquivolta, como hemos dicho, el origen del diseño nos parece más bien el trabajo mencionado del Verrocchio. Sin

---

<sup>1144</sup> Scalini, M., *L'arte italiana del bronzo 1000-1700*, pp. 26-27, Bramante Editrice, Busto Arsizio (Italia), 1988.



embargo, la configuración de los racimos frutales sigue el modelo de los que se encuentran en la puerta de Santa Maria Novella, en la misma ciudad.

Los racimos de frutas surgen de dos vasijas muy decoradas, apoyadas en un pie constituido por dos patas de animal que terminan en garras, con una esfinge alada en su interior cuya fuente es el folio 55v, 2, del Codex Escorialensis. Sobre éste, se eleva la vasija o jarrón, con una base estriada, el cuerpo decorado con guirnaldas y rosetas, y con dos grandes asas, nuevamente en forma de animal marino<sup>1145</sup>, de las que cuelgan dos cuerdas de las que penden dos flameros con las llamas hacia abajo (entendemos que esta es la versión que se quiere dar aquí de los Eros funerarios que aparecían en la tumba del Cardenal en Toledo). El cuello de la vasija se halla decorado con dos sartas de perlas y una cabeza de querubín.

Como ya se ha indicado, esta arquivolta es la más exterior de las que conforman la hornacina donde se halla el sepulcro, y, por ende, es también la que inicia la disminución, hacia adentro, de los diferentes elementos que componen el monumento. Su borde interior está rehundido en relación con la superficie del muro, formando un intradós de la arquivolta que continúa hasta el suelo. Este intradós está decorado con los mismos casetones que los del arco más interior, y con rosetas similares.

*La segunda arquivolta*, (Ilust. num. 94.11 a) que apoya sobre la parte del entablamento que se encuentra encima de las jambas, se ha decorado a base de una serie de motivos vegetales que consisten en palmetas cuyas hojas recuerdan a las del cardo, insertas en roleos habitados (a base de pájaros, querubines, etc.), y/o sirviendo de ejes de simetría. Algunos de los motivos son de un tipo muy similar a los que ya hemos aludido del friso sobre la puerta de la basílica de Santa Maria del Popolo de Roma, que también se encuentran en

---

<sup>1145</sup> En este caso, se trata de Ketos, el monstruo marino, el Leviatán, por antonomasia.

la arquivolta de los delfines del Colegio de Santa Cruz de Valladolid (Ilust. Num. 17.11 a).

Y, en relación con esta de Valladolid, hay que decir que la de la tumba del Arzobispo de Sevilla es un remedo de aquélla (ya que en ella se pueden distinguir las formas de cardo y los delfines). Sin embargo, el estilo y la ejecución son de mucha mayor calidad y complicación, porque los delfines que podemos ver en Sevilla muestran esa mezcla de formas vegetales y animales que constituyen el auténtico grutesco, de acuerdo con la definición de Gilbert-Charles Picard a la que nos hemos referido en nuestro epígrafe 6.2.1.6. Con ello queremos decir que una de las fuentes de esta arquivolta es, claramente, la de los delfines y cardos de Valladolid, puesta al día por otro u otros maestro/s de obras o escultor/es, y por un taller que contaba con operarios mucho más hábiles, manteniéndose, así, la identidad estilística de las obras Mendoza. Reiteramos que podemos ver aquí una evolución que incluye la utilización de modelos Mendoza conocidos, pero ejecutados de forma muy distinta y mucho más profesional, e incluso de gran abigarramiento (de acuerdo con las tendencias en boga –recuérdese a Giovanni Antonio Meda: Bérgamo, Capilla Colleoni, 1473-6 y Cartuja de Pavía, 1481-99). Evolución que se inició, como hemos puesto de manifiesto, a partir de la construcción de la planta superior del patio del palacio de don Antonio de Mendoza, en Guadalajara.

También aquí la *tercera y última arquivolta*, (Ilust. num. 94.11 b) la que se abre al vano, está decorada sobriamente, al igual que en Valladolid, a base de bandas lisas alternadas con cintas de perlas y abalorios. Los casetones del intradós del arco principal, al igual que las que decoran la arquivolta externa y su lesena, tienen en su interior unas grandes rosetas cuyo modelo puede muy bien haber sido las que se hallan en los casetones del intradós del arco inferior del Castelnuovo.

*El entablamento* (Ilust. num. 95.11) en que se apoyan las arquivoltas tiene una dimensión ajustada a la del monumento funerario al que sirve: muestra las tres

partes tradicionales: arquitrabe, friso y cornisa, pero éstos son muy sencillos, y, sobre todo, estrechos: el primero consiste en una sarta de perlas y una banda de hojas acorazonadas; el segundo está formado por palmetas alternadas con los pétalos hacia arriba y hacia abajo, muy similares a las del friso del arco superior de la tumba del Cardenal Mendoza, en Toledo, en el haz que mira al presbiterio; finalmente, la cornisa se resuelve en varias molduras lisas, una sarta de abalorios y una gran moldura de anchas hojas de laurel parecidas, pero no iguales, a las ovas y flechas tradicionales.

Continuando nuestro análisis de fuera hacia adentro, encontramos *las jambas* (Ilust. num. 95.11) que albergan los nichos avenerados con sus tres santos a cada lado: a la izquierda, de arriba hacia abajo, San Pedro, San Juan Bautista y San Isidoro; a la derecha, en el mismo sentido, San Pablo, San Andrés y Santiago. Al origen y utilización de los nichos avenerados nos hemos referido ya<sup>1146</sup>, y los santos mencionados no son iconográficamente especiales, mostrando sus símbolos parlantes sin problema alguno. Se trata, obviamente, de una elección del propio Cardenal Arzobispo perteneciente al programa iconográfico que, con seguridad, diseñó y entregó a su hermano con vistas a su monumento funerario. Las jambas de los santos se apoyan en dos pequeñas bases rectangulares que retoman, una vez más, el reiterado tema Mendoza de las cornucopias: las que se han labrado aquí tienen el recipiente decorado con aristas oblicuas, como muchas de las que llevamos vistas, y, en la boca del mismo, estas son rectas; de ésta sobresalen los consabidos frutos. Es interesante sin embargo resaltar que el eje de simetría en el que quedan afrontadas muestra una especie de extraña palmeta, de seis pétalos con un gran ovario sin estigma ni estilo, al que se hallan unidas dos corolas de tipo loto de las que surgen las cornucopias. Venimos viendo estas corolas reiteradamente en muchas de las decoraciones Mendoza, y, sobre todo, en las de los últimos trabajos, por lo que parecen ser una adquisición también reciente, o una decisión tardía de utilizar estos modelos.

---

<sup>1146</sup> Véase nuestro epígrafe 6.2.9.2.

Encontramos a continuación *las columnas* (Ilust. num. 96.11) que enmarcan la hornacina que aloja el sarcófago. Sobre unos basamentos cúbicos que se elevan desde el zócalo hasta la base que sostiene los primeros santos, con una decoración muy simple a base de una pequeña banda de rosetas, se elevan las columnas “arrinconadas”, de acuerdo con el texto de Gómez-Moreno, y también “cubiertas de talla”, como describe a las de la portada de Valladolid<sup>1147</sup>.

“Arrinconadas” es la denominación que mejor cuadra a estas columnas que se hallan, efectivamente, insertas en un nicho y de las que, por tanto, solamente es visible la mitad de su fuste. El tema de los fustes decorados con motivos vegetales lo hemos tratado ya en relación con su fuente próxima, las columnas del monumento funerario del papa Paulo II, y también la que se halla en el folio 35v del Codex Escorialensis, que reproduce una de las dos columnas de este tipo que aún podemos ver en la basílica de San Juan de Letrán. No sabemos cuál de los Mendoza tomó la decisión de asumir las columnas de fustes decorados como signo de distinción familiar, pero lo cierto es que las venimos viendo aparecer, desde el primer momento, en el Colegio de Valladolid, y repetirse en Cogolludo, Mondejar, Sevilla y veremos en la Calahorra, es decir, en todos los monumentos Mendoza donde aparecen columnas: siempre con diferencias en cuanto a la decoración concreta, que, en el presente caso, se hacen más pronunciadas en cuanto a las anteriores, pero consistente e ininterrumpidamente.

En cuanto a la decoración que cubre los fustes de las de Sevilla, como se ha dicho, se inicia con dos cogollos vegetales de formato leñoso, muy del estilo de las que adornan el friso de Santa Maria del Popolo en Roma, que sustentan dos vasijas muy similares a las que se encuentran en el basamento derecho del arco del Castelnuovo, a partir de los cuales se inicia una superposición de elementos decorativos similar a la que hemos visto también en las lesenas del monumento del Cardenal en Toledo, constituidos por cogollos vegetales de los

---

<sup>1147</sup> Gómez-Moreno Martínez, M., *Hacia...* op. cit. p. 40.

que surgen flores u otros cogollos, a veces adornados con sartas de perlas colgantes, o bien roleos que contienen flores igualmente, hasta terminar en una copa o caliz similar a los que hemos visto en San Antonio de Mondéjar, o en Cogolludo en la parte alta del fuste, casi junto al capitel, igualmente lleno de frutas. Tales decoraciones son idénticas en ambos fustes (no como en Cogolludo y Valladolid, donde hay pequeñas variaciones de un fuste a otro) y están divididas por una pequeña cenefa que parte en dos su decoración.

*Los capiteles*, (Ilust. num. 96.11) también idénticos, son del tipo compuesto, con un collarino simple, un kálathos con una sola corona de hojas de acanto separadas entre sí dejando ver parte de la superficie lisa, que se rizan levemente en su parte arriba, lo que les permite servir de soporte a las hélices. Una sarta de abalorios separa el kálathos de la parte superior del capitel, y, sobre ella, una decoración de ovas y flechas de la que brotan las hélices cubiertas hasta la mitad por hojas de acanto. Es precisamente de las ovas, convertidas en receptáculos, de donde surgen las rosetas del ábaco, del tipo de las que contienen en su interior un pequeño capullo constituido por granitos como los de la granada, diferente en cada uno de ellos. Su fuente son, a nuestro juicio, los que se encuentran en el vestíbulo del Baptisterio de San Juan de Letrán, aunque también se han podido tomar del Codex Escorialensis, fol. 22r, 4 y 5 que, igualmente, pueden ser una copia de los de la basílica laterana<sup>1148</sup>.

Veamos ahora la parte más importante del sepulcro, la hornacina que contiene el sarcófago y las imágenes sacras que velan sobre su ocupante,

*El sarcófago* (Ilust. num. 97.11 a) tiene un formato muy similar al del Cardenal Mendoza de Toledo, aunque está mucho más ricamente ornamentado: el bulto

---

<sup>1148</sup> Margarita Fernandez ha identificado el origen florentino de estos capiteles: Palacio Medici-Riccardi, patio de Michelozzo, aunque sin remitirlos al Baptisterio de San Juan de Letrán, su fuente originaria ( Los Grutescos..., ...op. cit. p. 231).

del Arzobispo es prácticamente similar al de su tío, aunque éste tiene las manos cruzadas, mientras que las del sobrino se muestran con las palmas juntas, en ademán de plegaria. Por lo demás, ha sido representado de forma idéntica, tendido, con las vestiduras de ceremonial. El aspecto del rostro es un poco distinto: relajado, los ojos semicerrados, y la boca firmemente cerrada. No parece profundamente dormido, sino sumido en somnolencia, pero consciente, suficientemente como para mantener las manos juntas para rezar.

La cabeza apoya igualmente sobre dos almohadones ricamente bordados, y la cama está cubierta por un fino lienzo, representado muy convencionalmente, que llega justo hasta el principio de la caja. El borde de ésta aparece moldurado a base de una banda de acantos, sarta de perlas y otra de hojas acorazonadas. El elemento sustentante (Ilust. num. 97.11 b) es, en este caso, una gran pieza alargada, rectangular, del mismo tamaño que el sarcófago, que tiene la parte alta más estrecha que la inferior, por lo que su perfil es en talud, y que apoya en una losa del mismo espesor de los basamentos de las columnas, cuyo borde también se ha decorado como el del sarcófago. Tres grandes hojas de acanto terminadas en un rulo saliente adornan el sarcófago, a ambos lados y en el centro, y se corresponden con otras tres similares situadas en el talud de la pieza que lo sustenta.

Entre estas tres grandes hojas del sarcófago, se ha situado también dos guirnaldas de frutas centradas por una gran roseta, que se atan al rulo mencionado por medio de las conocidas cintas plisadas. Además de estos elementos decorativos, todo el cuerpo de sarcófago está adornado con una especie de tapiz formado por pequeños cordones atados entre sí formando una red de cuadrados, en cuyo interior hay una pequeña roseta<sup>1149</sup>. La pieza que sustenta el sarcófago también está decorada, en este caso, a base de gallones que terminan en punta redondeada.

---

<sup>1149</sup> Veremos este diseño decorando los fustes de algunas de las columnas de Santa Cruz de Toledo.

En cuanto a la fuente de toda esta decoración, nuestra opinión es que se trata de una inteligente forma de combinar elementos conocidos (grandes hojas de acanto, guirnaldas de frutas, cintas plisadas, gallones, etc...) para conseguir un efecto de gran riqueza decorativa. Los cordones entrecruzados que conforman el tapiz nos recuerdan mucho los que se hallan en el monumento funerario de Piero y Giovanni de Medicis, en San Lorenzo de Florencia, incluso el pequeño talud sobre el que se halla el gran cogollo de acantos central así como los dos grandes cogollos laterales. Todo ello avalaría aún más nuestra opinión de que el modelo de la arquivolta exterior expandida en lesenas similares, decorada con racimos de frutas ha surgido también de aquí.

Sobre el bulto del Cardenal Arzobispo, se ha dejado una superficie sin decoración que llega hasta aproximadamente la mitad de la altura del rectángulo vertical que forma la hornacina. Sobre ésta, los **ocho paralelogramos labrados con imágenes sacras** (Ilust. num. 98.11) son los siguientes:

Los tres de la parte inferior, de izquierda a derecha, la Virgen con el Niño sentado en su regazo. El Niño, desnudo, levanta la mano derecha en ademán de bendecir, y sostiene, en la izquierda, el Orbe. Ella a su vez se muestra hierática, como una dama romana de alcurnia, incluso lleva el pelo peinado de la misma forma, cubierto a medias con su manto. El sitio que los mantiene es un auténtico trono, amplio decorado sobriamente. Nos parece una versión renacentista de la Señora como Trono de Dios, de épocas muy anteriores.

En el centro, el Salvador, saliendo de su sepulcro, con la banderola de haber vencido a la muerte. Es una escena mucho más convencional y utilizada constantemente, aunque los soldados dormidos junto al sarcófago están vestidos claramente a la romana.

Finalmente, la escena de la izquierda muestra una escena mucho más tierna y doméstica, Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, aunque la actitud de Santa

Ana, hierática, como la de su hija al lado contrario, y el sitial en el que se halla sentada, que es un trono muy similar, dejan poco margen a la ternura y a la domesticidad.

Vicente Lleó ha interpretado las tres escenas como prefiguración de la salvación del creyente, en la que ayuda la función mediadora de la Virgen, intercesora en el Juicio Divino, y las relaciona directamente con la escena de la Ascensión que se encuentra en la semiluneta de la parte superior<sup>1150</sup>.

Deseamos detenernos aquí en las poco usuales aureolas de la Virgen en ambas representaciones, que recuerdan mucho la de la que vela sobre el sepulcro del Cardenal Mendoza, en Toledo.

En los cinco paralelogramos de la parte superior se ha representado, a los lados, el busto de dos personajes cuyo aspecto no ofrece indicación alguna de quiénes puedan ser. Margarita Fernández considera que son los hermanos del Cardenal Arzobispo<sup>1151</sup>, aunque no ofrece explicación sobre el particular. Por nuestra parte, y a falta de indicación iconográfica, y puesto que no existe documentación al respecto, no vemos la posibilidad de identificar a estos personajes, salvo elucubración imposible de probar.

Los tres del centro repiten, casi a la letra, los que adornan el frontal del altar de Santa Cruz que se encuentra en el lado del arco que mira a la girola, en el monumento funerario del Cardenal Mendoza, en la catedral de Toledo, y, reiteramos, son parecidísimos, a los del Obispo Valdés en Santiago de los Españoles de Roma, hoy en Montserrat.

En la escena de la Ascensión de la luneta de la parte superior de la hornacina, solo se alcanza a ver la parte baja de la vestidura de Cristo, y sus pies, sobre una pequeña nube. Debajo, el grupo de apóstoles, agrupado en dos círculos de

---

<sup>1150</sup> Lleó Cañal, V., op. cit., pp. 141-42.

<sup>1151</sup> Fernández Gómez, M., Los Grutescos... op. cit., p. 229.



seis a ambos lados de la roca desde la que se ha elevado, mira al Salvador desaparecer en las alturas. Iconográficamente, nos ha parecido interesante que se dé esta relevancia a la peña desde la que Jesucristo ha ascendido, situada en un lugar muy central, y despejada de otras representaciones, parece que se desea atraer la atención del espectador sobre este elemento de la escena que, hasta la fecha, nunca pareció importante, aunque creemos que haría falta una investigación específica para llegar a alguna conclusión sobre este particular, que no tiene cabida en la finalidad de la presente tesis.

*El basamento* o zócalo (Ilust. num. 99.11) se divide netamente en dos partes, en la superior se halla, en el lugar de honor, la inscripción, en el buen latín de Pedro Mártir de Anglería, del epitafio del Cardenal Arzobispo<sup>1152</sup>.

A ambos lados de la inscripción, dos personajes femeninos completan el espacio dedicado a la misma, por lo que entendemos que tienen una referencia directa con lo que en ella se dice. A la izquierda se halla representada una alegoría de la Justicia, con la balanza en una mano y la espada en la otra, por lo que hemos de entender que, al otro lado, debería tratarse de otra Virtud y su alegoría.

La figura de la que nos estamos ocupando no tiene, en apariencia, ningún símbolo parlante, si exceptuamos una especie de bolsita que tiene entre las manos: hay que decir también que la que correspondería con la derecha, tiene una extraña disposición, porque parece que el brazo está descoyuntado y vuelto del revés, ya que su dedo pulgar está en el lado contrario de donde debería estar, por eso no podemos tener seguridad sobre la propia forma y el significado de la bolsita (¿) mencionada, porque la figura podría haber sufrido algún tipo de modificación, o perjuicio, en los quinientos años que lleva

---

<sup>1152</sup> Elías Tormo lo publicó, transcrito, en su reiteradamente mencionado trabajo, aunque atribuyendo el texto a su hermano, el segundo conde de Tendilla: op. cit., p. 63, donde resalta la forma de traducir “graciosísimamente” su título de Alcaide de la Alhambra como “primer prefecto de la acrópolis de Ilíberis” (*illiberitanorum arcium primus praefectus*). Hay que añadir, además, que algunas de las palabras latinas se han copiado mal, posiblemente por los operarios que transcribieron el texto a la piedra.

expuesto el monumento en la catedral de Sevilla, y haber sido reparado chapuceramente, como se puede ver por la postura del brazo y mano derechos, con lo que nos encontraríamos con una representación no fiable, en relación con el programa iconográfico que, en origen, se plasmó aquí.

Lleó Cañal ha identificado a la Justicia, ya que sus símbolos parlantes son inconfundibles. Sin embargo, para identificar la alegoría contraria, se ha dirigido al **texto del epitafio**, reconociendo en esta representación a la *munificentia*, que aparece citada como una de las virtudes del finado<sup>1153</sup>. Sin embargo, entre tales virtudes se mencionan las siguientes, además de la *regalis munificentia* se ha reseñado el *clarissimum genus*, la *insignis literarum sciencia* (sic), la *inviolata in suos reges fides*, la *sanctissima equitas*, el *in amigos* (sic) *et pauperos acingens* (sic), y las *animi magnitudo et temperantia celeberrimum*. Por ello, y basándonos solamente en el mencionado texto y elogios, no nos atrevemos a hacer identificación alguna, por los motivos aducidos en el párrafo anterior, dejando el tema apuntado para posterior investigación<sup>1154</sup>.

A ambos lados del epitafio, bajo los basamentos de las columnas, se ha labrado los escudos cardenalicios del Arzobispo, que se repiten, insertos en laureas (aunque aquí aplicamos tal término a un roel constituido por racimos de frutas) adornadas con cintas plisadas en las albanegas que forma la primera arquivolta por su parte externa (Ilust. num. 101.11), en tanto que, bajo las jambas de los santos, y un poco rehundidas en relación con los elementos que las flanquean (los basamentos de las columnas y la parte final de las lesenas de la primera arquivolta) se encuentran **dos imágenes** (Ilust. num. 100.11) similares aunque no idénticas (la ejecución de la de la izquierda nos parece mucho más experta y

<sup>1153</sup> Lleó Cañal, V., op. cit., p. 141.

<sup>1154</sup> Creemos necesario decir, sin embargo, que identificar en esta Virtud a la *regalis munificentia* nos llevaría, de nuevo, a otra vinculación con Alfonso V, el Magnánimo: ya hemos aludido, cuando estudiábamos las virtudes representadas en el arco del Castelnuovo, a la *magnanimitas*, es decir, la magnanimidad y liberalidad, que dieron origen al apelativo por el que se le conoce, que son connotaciones de *munificentia* (o ésta de aquéllas), en el sentido que les quiere dar el epitafio, con lo que se vuelve a centrar, una vez más, aquí, la cuestión de la estrecha relación Mendoza-Nápoles-Trastámara aragoneses. Véase nuestro epígrafe 6.2.9.2.

elegante que la de la derecha), entendemos que de función simplemente decorativa, donde se ha representado una serie de elementos en torno a un eje de simetría: dos cálices, con anchas copas gallonadas, apoyados en finos vástagos, uno sobre otro, mostrando el superior varias frutas que picotean dos pájaros que, para alcanzarlas, se apoyan en los finos tallos vegetales de dos roleos. Estos roleos forman parte de una especie de ornamento vegetal que surge de la parte trasera de dos animales casi indescriptibles (cabezas y hocicos de perro, con barba de chivo, cuerpo grueso, como el de un pavo o gallinácea, con alas y parte trasera en forma de hoja de acanto) que están posados en el pie del segundo cáliz, mientras que, bajo éste, dos pájaros, apoyados en los cuerpos de dos delfines, parecen querer emprender el vuelo.

Hasta el momento, y vista toda la iconografía de los monumentos que llevamos analizados, hemos de reconocer que no existe ningún otro al que puedan referirse, o familiarizarse, dentro de los erigidos por los Mendoza, pero tampoco tenemos conocimiento de elementos similares en la época clásica, ni en la Italia contemporánea. Parecen, más bien, una de aquellas fantasías de grutescos que tan populares fueron en los años finales del siglo XV propiciadas por el trabajo de Giovanni Antonio Meda, a quien ya hemos aludido en este sentido. Pero, sobre todo, es preciso llamar la atención sobre el hecho de que, en La Calahorra, no solo se usará, sino que se abusará, de tales motivos decorativos.

La parte baja del zócalo (Ilust. num. 100.11) está decorada por una cenefa organizada a base de dobles volutas afrontadas a un fino cogollo vegetal que remiten a las dobles volutas que venimos viendo desde el arco de Nápoles hasta el presente, con distintas y variados formatos: el que presentan aquí ya existe en la tumba del Cardenal Mendoza, en Toledo (dobles volutas sin decoración de estrías en su interior). Esta cenefa decorativa está dividida en cuatro partes por tres clipeos en cuyo interior se muestran tres cestas de cerámica llenas de frutas, a las que ya hemos derivado, reiteradamente, del monumento funerario Marsuppini, de Desiderio da Settignano en Santa Croce de Florencia. Remata el final una banda de pequeñas rosetas.

Para terminar el presente análisis iconográfico, hemos de referirnos al **coronamiento de flameros** (Ilust. num. 101.11) del monumento: formado por ocho flameros alternados con siete querubines que se elevan sobre un vástago apoyado en una pequeña vasija y que se sujetan a base de dos dobles volutas laterales. Cada flamero asemeja un balaustre de tres piezas: la primera y más gruesa decorada con hojas de acanto, y las dos últimas, en disminución, con aristas y hojas de laurel alargadas. El vaso del flamero es gallonado, y sobre el se elevan las consabidas llamas. Se apoyan en un pie con una mínima decoración vegetal.

En cuanto a los querubines, son del formato ya conocido, una cabeza y cuatro alas, y se apoyan en dos dobles volutas (de nuevo) a las que se ha querido dar apariencia vegetal, con rosetas en sus roleos superior e inferior. En el centro, un vástago en forma de vasija sostiene el peso de cada uno de ellos. Como puede verse, en este monumento se ha seguido utilizando las dobles volutas, derivadas de las del Castelnuovo de Nápoles, como se ha dicho, con pequeñas variaciones, continuando con el sistema habitual de los monumentos Mendoza.

#### 11.2.6.4.- Comentarios finales

Al analizar la tumba del Arzobispo de Sevilla hemos podido apreciar una serie de cuestiones interesantes que queremos resaltar:

- En primer lugar, que creemos haber dejado constatado que don Diego, el hermano del conde de Tendilla, era conocedor y estaba igualmente interesado en las novedades italianas que éste había aportado a la familia tras su viaje. Algún autor se ha referido al Arzobispo de Sevilla en el sentido de que, a diferencia de su hermano, no experimentó en su vida cambios en sus gustos arquitectónicos<sup>1155</sup>, sin embargo, en el documento

---

<sup>1155</sup> Proske, B.G., op. cit., p. 178. Es preciso puntualizar que esta autora se estaba refiriendo a la posibilidad de que fuese don Diego, segundogénito del primer conde de Tendilla, quien

publicado por Álvaro Recio hemos podido ver que todos los Mendoza habían empezado a aplicar, de manera continuada (Valladolid, Cogolludo, Mondéjar, etc., etc...), todas aquellas novedades. Nos interesa resaltar, sin embargo, que quien, en primer lugar, utilizó el término "romano" para referirse a este estilo fue, precisamente, don Diego Hurtado de Mendoza, ya que la carta del conde de Tendilla donde se menciona el "debuxado" y se dice que "todo debe ser Romano" es posterior cronológicamente hablando.

- Otra cuestión a poner de relieve es la unanimidad de los autores en el sentido de que la tumba del Cardenal Arzobispo tiene su origen en la del Papa Paulo II. Creemos interesante insistir en que la arquivolta decorada con motivos vegetales en forma de racimo y prolongada por lesenas hasta el pavimento aparece en el monumento sepulcral de Piero y Giovanni de Medicis, en San Lorenzo de Florencia, obra de Verrocchio, y que, igualmente, la decoración a base de un cordón formando cuadrados (en San Lorenzo en rombos) e incluso el pedestal, mínimo, que se halla en la tumba florentina, nos parecen fuentes, igualmente a tener en cuenta, en este monumento funerario Mendoza, sobre todo porque, habiendo desaparecido la tumba de Paulo II, y no existiendo documentación al respecto, no es posible constatar hechos, escritos, ni similitudes que confirmen la exclusiva derivación que, hasta el momento, se ha venido planteando.
- Se hace necesario también insistir en la presencia de un maestro de obras/arquitecto/escultor "nuevo" y diferente, como venimos diciendo, desde el comienzo de las obras de la planta superior del palacio de don

---

hubiese mandado realizar los sepulcros de éste y su esposa para el Convento de Santa Ana de Tendilla, que hoy se encuentran en la iglesia de San Ginés de Guadalajara. Sin embargo, hemos visto la muy estrecha relación entre el Cardenal Mendoza y este sobrino suyo, que le acompañaba siempre, y que fue el único personaje de su familia a quien nombró su albacea testamentario. En tal sentido, sí podríamos adscribirle los mismos gustos e intereses estilísticos que mostró el Cardenal en sus últimos tiempos (evidentemente a partir de los modelos que trajo su sobrino Tendilla a su vuelta de Italia), que ahora podemos confirmar por el documento publicado por Alvaro Recio.

Antonio de Mendoza en Guadalajara. En primer lugar, porque, aunque utiliza los mismos modelos que serían el “sello de distinción” de los Mendoza (cintas plisadas, delfines, cornucopias, laureas, dobles volutas estriadas, etc...) en Castilla<sup>1156</sup>, lo hace con un estilo y una perfección en la ejecución que los diferencia, ampliamente, de todo lo que se había venido haciendo hasta entonces: Colegio de Valladolid, Palacio de Cogolludo, San Antonio de Mondejar, y planta inferior del palacio de don Antonio en Guadalajara. De ello podemos inferir, en primer lugar, que se había abandonado el sistema de encargar a talleres locales la ejecución de modelos que, por ajenos y extraños, ni sabían ni eran capaces de llevar a cabo.

- Y, en segundo lugar que, si hubieran sido utilizados talleres distintos para las siguientes obras: planta superior de Guadalajara, y monumentos sepulcrales Mendoza en Toledo y Sevilla, quien/es tuvo/ieron a cargo las mismas se cuidó mucho de contratar personal bien cualificado, porque la diferencia de ejecución es muy notable, y de mucha mayor calidad, como venimos diciendo. Ello no significa que se tratase del mismo maestro que había realizado las obras anteriores (Lorenzo Vázquez, unánimemente aceptado por todos los autores que se han ocupado del tema) o de otro con ideas y capacidad de adaptar los modelos de forma diferente: eso no lo podemos afirmar, a falta de documentos que lo avalen. Pero sí es preciso resaltar, de nuevo, la diferencia, notabilísima, en la calidad de las obras que continuaron haciendo los Mendoza (utilizando, eso sí, los mismos modelos, que vemos repetirse a lo largo de los aproximadamente veinte años que dura este periodo constructivo familiar) sobre todo a partir de la realización del monumento funerario del Cardenal Mendoza en la Catedral de Toledo.

---

<sup>1156</sup> Tales elementos decorativos se estaban usando constantemente en Italia, sobre todo, desde la década de los ochenta del siglo XV, por lo que, de nuevo, insistimos en el carácter originario y original de muchos de los modelos utilizados, por primera vez, por los artistas que trabajaron en el Castelnuovo de Nápoles.

- Para finalizar, y en relación, específicamente, con la tumba del Cardenal Arzobispo de Sevilla, decir que, con un formato distinto, pero siguiendo los iniciados ya hacía medio siglo por Bernardo Rossellino en Florencia, ésta es una continuación de la de su tío en Toledo y utiliza, incluso, muchos de los *leitmotiven* decorativos de su Colegio de Valladolid, que no había utilizado, por ejemplo, el duque de Medinaceli en Cogolludo, ni don Antonio de Mendoza en su palacio de Guadalajara, por lo que entendemos que se debe a la estrecha relación entre ambos cardenales, tío y sobrino, y que el último, quiso mantener también las ideas e instrucciones que, con seguridad, había recibido del Gran Cardenal para su monumento funerario, en el suyo propio.

### 11.2.7.- El Castillo-Palacio de La Calahorra, Granada

#### 11.2.7.1.- El problema de la datación de la llegada a España del Codex Escorialensis

De todos los edificios Mendoza, éste es el que mayor atención ha recibido por parte de diferentes autores, y el que más bibliografía ha suscitado<sup>1157</sup>.

---

<sup>1157</sup> Se aporta una lista, no exhaustiva, de una serie de obras dedicadas, en todo o en parte, a este tema concreto:

- Catalina García, J., "El segundo matrimonio del Marqués del Cenete", en *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*, pp. 665-681, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1899.
- Corzo Sánchez, R., "Sobre las fuentes iconográficas utilizadas por Michele Carlone en el Castillo de la Calahorra. La Catedral de Como y el Codex Escorialensis", *Temas de Estética y Arte*, XXII, pp. 57-92, Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 2008.
- De Bosque, A., *Artisti italiani in Spagna dal XIV secolo ai Re Cattolici*, p. 436 y ss. Alfieri & Lacroix, Milán, 1968.
- Fernández Gómez, M., *Los grutescos en la arquitectura española del Protorrenacimiento*, pp. 129-210, Generalitat Valenciana, Valencia, 1987.
- Fernández Gómez, M., "Reflexiones cronológicas sobre el palacio de la Calahorra", *Ars Longa, Cuadernos de Arte*, n. 3, pp. 47-53, Universidad de Valencia, Valencia, 1992.
- Fernández Gómez, M., Estudio de la edición facsímil del Codex Escorialensis, pp. 30-43, Editora Regional de Murcia y Patrimonio Nacional, Murcia y Madrid, 2000.
- Fernández Madrid, M.T., "Medievalismo en la arquitectura renacentista española: los libros de caballería", p. 374, *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*, Anejo 10-1991, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1991.
- Gómez-Ferrer, M., "Las almonedas de los libros del Marqués de Zenete en 1529 y 1535 en Valencia", *Lemir*, revista electrónica, nº 14, Universidad de Valencia, Valencia, 2010.
- Lampérez y Romea, V., *El castillo de la Calahorra (Granada)*, Hauser y Menet, Madrid, 1914.
- León Coloma, M.A., "Un programa ornamental italiano: las portadas del palacio de La Calahorra (I y II)", *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n. 26, Granada, 1995, pp. 345-359, y n. 28, 1997, pp. 33-47.
- March, José M., "El primer marqués del Cenete. Su vida suntuosa", *Archivo Español de Arte*, pp. 47-65, enero-marzo 1951, Madrid,
- Marías Franco, F., "Sobre el Castillo de la Calahorra y el Codex Escorialensis", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. II, pp. 117-129, U.A.M., Madrid, 1990.
- Marías Franco, F., *El largo siglo XVI*, pp. 250; 260-62; 379-80, Taurus, Madrid, 1989.
- Meneses García, E., *Correspondencia del Conde de Tendilla*, TI, 1508-1509, TII, 1510-1513, Archivo Documental Español, Real Academia de la Historia, Madrid. 1973-74.
- <sup>1157</sup> Pérez Arribas, J.L y Pérez Fernández, J., *El palacio de los Duques de Medinaceli en Cogolludo*, p. 84-87, Aache Ediciones, Guadalajara, 2000. También se puede consultar



Ello se debe a la relación entre algunos motivos decorativos en el patio del Castillo y el Codex Escorialensis<sup>1158</sup>, que fue puesta de relieve por Santiago Sebastián ya desde finales de los años sesenta, como puede verse en nuestra sucinta bibliografía, coincidiendo con el inicio, e inmediato florecimiento, en nuestro país, de los estudios basados en el método iconográfico/iconológico.

El planteamiento general de los autores que han tratado el tema se ha centrado, además de estudiar la evidente relación entre los modelos contenidos en el Codex y la ornamentación de las partes renacentistas del Castillo, en intentar llegar a una datación del momento de la llegada a nuestro país de este cuaderno de modelos, apoyándose siempre en que éste se hallaba en posesión del Marqués del Cenete, quien hizo venir desde Italia a Michele Carlone, en 1509, para llevar a cabo las obras de decoración y embellecimiento de la parte palaciega que había sido construida dentro de la fortaleza entre 1506 y 1508 ("columnata baja, portadas, ventanas y chimeneas" ... "luego, en junio de 1510, llegaron otros seis operarios que harían de ladrillo las bóvedas de aristas y de lunetos,

---

su reedición, muy ampliada, on line: [www.jlperezarribas.es](http://www.jlperezarribas.es), *El palacio de Cogolludo*, 2012, pp. 84-87.

- Proske, B.G., *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*, pp. 304-10 y 330, Hispanic Society of America, New York, 1951.
- San Román, F. de B., "Las obras y los arquitectos del Cardenal Mendoza", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, mayo-agosto 1931.
- Sebastián López, S., "Las fuentes inspiradoras de los grutescos del plateresco", *Príncipe de Viana*, págs. 229-234, Año 27, nº 104-105, 1966.
- Sebastián López, S., "Los grutescos del Palacio de la Calahorra", *Goya*, nº 93, Institución Lázaro Galdiano, Madrid, 1969.
- Scaglia, G., "El Codex Escorialensis llevado por el artista a La Calahorra en el otoño de 1509", *Archivo Español de Arte*, LXXVII, pp. 375-383, 2004, 308.
- Tormo y Monzó, E., "El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza del siglo XV", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXV (1917), pp. 117-121.
- Zalama, M.A. *El Palacio de la Calahorra*, Caja de Ahorros de Granada, Granada, 1990.
- Zalama, M.A., "La escalera del Palacio de la Calahorra. Creación y difusión de un modelo", pp. 339-343, *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*, Anejo 10-1991, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1991.

<sup>1158</sup> En adelante nos referiremos a este cuaderno de modelos por sus siglas: CE, para evitar reiteraciones molestas.

en el entresuelo, zaguán y galerías, y todos hubo de acabarse en el año siguiente<sup>1159</sup>).

Las fechas de la actividad de este escultor son 1509-1512, como se ha dicho en el epígrafe correspondiente, ya que el marqués, se dice, ocupó el castillo en febrero de 1513<sup>1160</sup>; esta ocupación, no obstante, nos parece un poco problemática si atendemos a Gómez-Moreno, quien dice literalmente: "...el 17 de febrero, el Marqués salió de la ciudad con sus alabarderos y veinticuatro acémilas, cargadas con todo lo que valía de su hacienda, dejándose a la Marquesa y diciendo que iba a La Calahorra; pero en el camino apartó a la gente armada, enviándola a Archidona. Un grave conflicto había sobrevenido...<sup>1161</sup>". Este relato nos da que pensar en cuanto a la ocupación de La Calahorra en febrero de aquel año, aunque, posiblemente, resuelto el conflicto y quitados los letreros ofensivos para la dignidad real, posiblemente ocuparon el palacio los marqueses en el año 1513, pero no en febrero, posiblemente.

Continuando con la datación de la llegada a Castilla del Codex, la inexistencia, hasta el presente, de documentación sobre éste, ha suscitado gran cantidad de literatura por parte de los distintos autores que han pretendido fijar el momento de la aparición de los modelos de la Calahorra: siempre centrando los argumentos en el hecho de que el Codex se hallaba en poder del Marqués del Cenete y que éste viajó a Italia, posiblemente, en dos ocasiones (un hipotético primer viaje en 1491-92, y otro, mucho más demostrable, datado después del 26 de noviembre de 1504 y antes del 22 de abril, o del 9 de julio, de 1506)<sup>1162</sup>.

---

<sup>1159</sup> Gómez-Moreno Martínez, M., *Hacia el Renacimiento...* op. cit. p. 65. En Nota 1 alude a Justi en relación con los datos que proporciona.

<sup>1160</sup> Marías, F., "Sobre el Castillo...", p. 119, Nota 8. Se basa en una carta del Conde de Tendilla, en Meneses García, op. cit., II, 191-93.

<sup>1161</sup> Aquí se explaya Gómez-Moreno sobre la resistencia de la nobleza andaluza contra Fernando el Católico, a favor, en esta ocasión, del Conde de Ureña, que, al parecer, había sido atropellado por el Rey; la prudencia de éste se impuso y el conflicto quedó resuelto pacíficamente, pero se procesó al Marqués del Cenete por intento de turbar la paz en Granada. Véase Gómez-Moreno Martínez, *Hacia el Renacimiento...* pp.65-66.

<sup>1162</sup> Marías, F., "Sobre el Castillo..." op. cit., pp. 124 y 129. Igualmente, Gómez-Moreno Martínez, M., *Hacia el Renacimiento...* op. cit. p. 61.

Como hemos dicho en la introducción del presente trabajo, no pretendemos entrar en polémica, al respecto: para la realización del presente trabajo hemos seguido simplemente el hilo argumental que nos ha marcado el transcurso del tiempo. La cronología de las obras Mendoza y el estudio de cada uno de sus edificios, según íbamos corroborando sus datos y estudiando sus imágenes, nos han ido suministrando confirmaciones de la consistente utilización de los mismos modelos (o de variaciones de los mismos) que indudablemente trajo el segundo conde de Tendilla a Castilla y que se adoptaron por la familia como “imagen propia”, o como la “ostentación de lo nuevo” que deseaban que les caracterizase.

Tales modelos los hemos encontrado, en ocasiones, en el Codex, y, en otras no, en las conclusiones de esta Segunda Parte analizaremos los datos confirmados y llegaremos a una conclusión clara, o dejaremos el tema abierto para posterior investigación.

#### 11.2.7.2.- El patio y su morfología. Descripción.

La parte palaciega de La Calahorra consiste en el patio y las dependencias que se asoman al mismo. Adosada a cada una de las cuatro fachadas, y en dos plantas, se ha añadido una columnata, cubierta por “bóvedas de aristas y de lunetos” (siguiendo la terminología de Gómez-Moreno, que ya hemos citado) que precisan de tirantas de hierro para garantizar su capacidad de sostenerlas. El origen de este formato parece ser el patio de Michelozzo del palacio Medici-Riccardi en Florencia, modelo que se ha adoptado para la construcción de este de La Calahorra: mismo tipo de arquerías (aunque allí son solamente tres arcos frente a los cinco de Granada), bóvedas de arista para cubrir las galerías, capiteles prácticamente iguales<sup>1163</sup> y, un detalle más, los capiteles-ménsula de piedra oscura (Ilust. num. 102.11). Todo ello avala que aquél pudo ser la

---

<sup>1163</sup> Margarita Fernández ya había puesto de relieve esta similitud de los capiteles: *Los Grutescos...* p. 231.

inspiración, y fuente, del formato del que estamos analizando, sobre todo si traemos aquí de nuevo las buenas relaciones de los Mendoza (y, en concreto, del conde de Tendilla) con los Medici, de las que ya hemos hablado en el epígrafe correspondiente y que, creemos, debieron continuarse también por la nueva generación de Mendozas, que incluye al Marqués del Cenete.

Cada una de las columnatas, tanto de la planta baja como de la superior, consta de cinco arcos, que apoyan sobre capiteles corintios y columnas de fuste liso, en la planta inferior, y capiteles del mismo tipo y medias columnas, también de fuste liso, apoyadas en pedestales, en la planta superior. Las bóvedas de arista que cubren las galerías apoyan, al lado de la pared, sobre capiteles-ménsula de piedra oscura (pizarra). (Ilust. num. 103.11).

Entre ambas plantas, una escalera de respeto a la que Miguel Angel Zalama considera “un salto cualitativo” en el diseño tradicional de las escaleras de nuestro país<sup>1164</sup> (Ilust. num. 104.11).

Todos los autores han puesto de relieve que, en la planta inferior, el material utilizado tanto para columnas y capiteles como para los marcos de portadas y ventanas, es de piedra local, exceptuando la puerta del primer rellano de la escalera, a nivel de entreplanta, la única de mármol<sup>1165</sup>, al tiempo que, en la superior, los enmarcamientos de los vanos siguen siendo del mismo material local, aunque las columnas, balaustradas y capiteles son de mármol traído de Italia. De la misma procedencia, son los capiteles-ménsula de piedra negra sobre los que apoyan las bóvedas de arista a la pared, en ambas plantas, que son de distinto tamaño, ya que los de la planta superior son casi la mitad, en volumen, que los de la inferior<sup>1166</sup>.

---

<sup>1164</sup> Zalama, M.A., “La escalera del palacio de La Calahorra...”, op. cit., p. 339.

<sup>1165</sup> Este detalle también lo ha apuntado Margarita Fernandez, Los Grutescos... p. 158.

<sup>1166</sup> Miguel Angel Zalama dice que se importaron 150 piezas de piedra negra (op. cit., p. 62), mientras que Marías habla de 70 capiteles-ménsula negros, de pizarra (op. cit. p. 118-19).

Respecto de los elementos arquitectónicos importados de Italia para su construcción, ya hemos aludido, en su momento, a la documentación aportada por Alizeri, Justi y Kruft, que informa de cuántos elementos y de qué clase de materiales, así como de quiénes eran los autores de los mismos y de dónde provenían. Fernando Marías ha hecho un resumen de esta documentación, que reproducimos: ««.....sabemos que el 22 de diciembre de 1509, por un documento otorgado en Génova, que el *scultor marmorarum* Michele Carlone se encontraba en España, en La Calahorra, y sus colegas Antonio di Pilacurte da Carona (*magister picapetrum*) y Baldassare de Canevale da Lancio (*magister marmorarum*) recibían del procurador del Marqués, Matino Centurione, 30 ducados de oro para la mujer de Carlone, Giovanna. Este mismo día, el *magister antelami* Pietro da Gandria della Verda y, por su parte, Pilacurte y Canevale, se comprometieron a entregar en marzo de 1510, a Antonio y Martino Centurione, diferentes partidas de piezas arquitectónicas de mármol. El primero entregaría 400 balaustres (20 para la escalera y 380 para los corredores altos del patio; 24 columnas (de 17 palmos y medio de altura, probable error por 7 y medio), con *suis quadretis in capitelis*, de las que diez tendrían un palmo y cuarto de grueso y quince (quizá error por catorce) un palmo y tres cuartos. Los segundos proporcionarían 236 balaustres (16 para la escalera y 220 para los corredores altos) y 12 columnas con *suis quadretis et capitelis ipsarum* (de 7 palmos y medio de altura), nueve de las cuales tendrían una anchura de un palmo y tres cuartos. El 8 de mayo de 1510, siempre en Génova, Pietro da Gandria y Canevale suscribieron otro contrato, ahora de 4 pilares con sus medias columnas, basas y capiteles, 4 pedestales con cuadros negros y otros 24, a los que se sumaban 6 para la escalera; además, entregarían 62 trozos de comisa (para encima y debajo de los balaustres) de nueve palmos y medio de largo, 24 capiteles, 24 basas, 300 «quadretos» y 70 «peducios» negros, de pizarra, como capiteles-ménsula frente a las columnas, de los que 16 serían *pro cantis* y, 56 más pequeños, 12 de los cuales nuevamente estarían destinados *pro cantis*»»<sup>1167</sup>.

---

<sup>1167</sup> Marías, F., “Sobre el Castillo...”, op. cit., pp. 118-19.

11.2.7.2 A.- Las columnas y los capiteles (Ilust. num. 105.11)

Todas las columnas de la parte inferior se han realizado en piedra local. Los fustes son del mismo formato en todo el patio, lisos, con una ligera éntasis, y se apoyan en una basa simple (parece una basa toscana: plinto, basa y listel, pero no podemos asegurarlo por estar, todo ellos, muy deteriorados). Miguel Angel Zalama califica estas columnas de “desproporcionadas” y “tendientes al gigantismo”: “los fustes carecen de esbeltez, lo que se acentúa al tener que soportar unos capiteles demasiado grandes”<sup>1168</sup>. Lo cierto es que, cada capitel con el anillo que se le ha añadido, tiene un tamaño similar a un tercio de cada fuste, lo que hace parecer a éstos últimos más achaparrados que si no tuvieran estos centímetros de más.

En las esquinas, se ha optado por la misma solución que en el palacio de don Antonio de Mendoza o en el del Infantado en Guadalajara, a base de columnas pareadas con capiteles del mismo tipo (Ilust. num. 105.11)

En cuanto a los capiteles, son todos del mismo modelo (corintio clásico, si exceptuamos el añadido del anillo) en la planta baja, exceptuando cinco que se encuentran en las siguientes posiciones:

- uno a la derecha de la puerta de acceso al patio desde el exterior, panda sur,
- uno a la derecha de la puerta central en la panda este,
- uno a la izquierda de la puerta central en la panda norte
- dos a ambos lados de la escalera de acceso a la planta superior, en la panda oeste,

que tienen un formato ligeramente diferente, como veremos en el epígrafe siguiente.

---

<sup>1168</sup> Zalama, M.A., El Palacio de La Calahorra, op. cit., pp. 36-37.

Los capiteles de la planta superior (Ilust. num. 106.11) tienen un tamaño bastante inferior que los de la planta de entrada (aproximadamente la mitad en volumen), su modelo es el corintio, aunque sin atenerse a los órdenes clásicos, e introduciendo representaciones en el kálathos que no son estrictamente vegetales, o, más concretamente, que no están estrictamente decoradas a base de las hojas de acanto clásicas. Los veremos con más detenimiento en el epígrafe correspondiente.

#### 11.2.7.2B.- Las inscripciones en los frisos bajo la cornisa (Ilust. num. 107.11)

Resulta sumamente interesante que se haya cubierto toda la superficie del friso que se encuentra directamente bajo la cornisa con algunos versículos de tres Salmos: el 11 del Salmo 56, el 22 del 32 y el 37. No vamos a entrar en las intenciones que pudo tener el Marqués del Cenete cuando autorizó, o se ocupó de la inserción de tales textos, o de los que fueron borrados, que se hallaban, al parecer, en los espacios sobre las arcadas de la planta baja, que, según Fernández Gómez, contenían una sentida queja contra un (supuesto) mal trato por parte de una autoridad superior que, indudablemente, tenía que ser Fernando el Católico<sup>1169</sup>.

Sí creemos conveniente, sin embargo, poner de relieve el hecho de que, posiblemente con alguna anterioridad, o quizá contemporáneamente, dentro del lapso de tiempo que transcurrió durante la construcción de las cuatro últimas obras Mendoza (Palacio de don Antonio en Guadalajara -1500-1506/09- Monumento funerario del Cardenal Mendoza en la catedral de Toledo -1503-1513-, tumba del Cardenal Arzobispo don Diego Hurtado de Mendoza en la catedral de Sevilla -1505-1509/10- y patio del Castillo-Palacio de La Calahorra -1509-12-), también se habían insertado versículos de los Salmos en otro edificio de la familia: el palacio de don Antonio en Guadalajara, que hemos estudiado

---

<sup>1169</sup> Textos y opiniones sobre los mismos se pueden encontrar en Fernández Gómez, "Reflexiones cronológicas..." op. cit. pp. 47-50; Marías, "Sobre el Castillo..." p. 125; Zalama, *El Palacio...* pp. 83-5.

en el epígrafe 11.2.4 del presente trabajo, y que, contrariamente a la posible situación conflictiva del Marqués en relación con el monarca, en el momento de la construcción del patio de La Calahorra, el tío del Marqués no tenía motivo alguno para quejarse de maltrato (al menos, que sepamos por la documentación existente), por lo que podríamos sugerir que se trata de un rasgo de estilo del mismo, nuevo, maestro de obras/arquitecto que asumió los trabajos desde la segunda fase de la erección del palacio de don Antonio (planta superior y portada, como apunta Rodríguez Rebollo<sup>1170</sup>) hasta la realización del patio italiano que estamos estudiando<sup>1171</sup>.

#### 11.2.7.3.- Estudio iconográfico de los capiteles, capiteles-ménsula, portadas, ventanas y chimeneas en el patio del castillo de La Calahorra

##### 11.2.7.3A.- La planta baja

*Las arquerías.-* Las arquivoltas de los arcos (cinco por panda) que conforman el patio palaciego de La Calahorra se hallan decoradas, en la planta baja, a base de una banda lisa en la parte más exterior, seguida de una fina sarta de perlas, y otra banda lisa un poco más ancha que la anterior, un fino listel enmarca por debajo la última moldura a base de ovas y flechas y un listel más ancho la corona al final. Los intradoses de los arcos muestran casetones en el interior de los cuales se ha representado un rosetón de distintos formatos, aunque todos ellos se derivan de los que se encuentran en los intradoses del arco del Castelnuovo, de Nápoles (Ilust. num. 102.11 a y b).

<sup>1170</sup> Rodríguez Rebollo, op. cit., pp. 273 y 281.

<sup>1171</sup> Nos parece necesario, en este punto, plantear la posible contemporaneidad de la intervención, en las fechas aludidas, de un maestro de obras/arquitecto recién llegado de Italia. Vistas estas fechas, creemos que sí sería factible que fuese siempre el mismo el que introdujo modelos y estilos basados o no en el cuaderno en posesión del Conde de Tendilla. Esto solamente nos es posible dilucidarlo por la constatación de la existencia de estos motivos en el cuaderno que conocemos, ya que, si no nos es posible encontrarlos en el Codex Escorialensis, puede haber sucedido dos cosas: que formaran parte del cuaderno del conde de Tendilla y se hayan perdido, o que no estuvieran en absoluto, y hubieran sido aportados por el/los “nuevo/s” maestro de obras/escultor/es incorporado/s a las obras Mendoza como mínimo desde 1503, fecha en que se reanudaron las obras del monumento funerario del Cardenal en Toledo, y que parece la primera ocasión, dentro de las fechas aludidas, en que pudo incorporarse al “equipo” arquitectónico Mendoza tal personaje.



En prácticamente todos los arranques de los arcos se ha situado un escudo del Marqués, sobre el que se alza una corona, y bajo el cual surgen racimos de frutas, entre las que aparecen, sobre todo, las granadas (Ilust. num. 105.11 b).

*Los capiteles.*- Como se ha dicho, aparecen agigantados porque se les ha añadido un anillo de aproximadamente una cuarta parte de su tamaño bajo el collarino (Ilust. num. 105.11 a y b). Su formato es el mismo que el de los que encontramos sobre las columnas que flanquean la hornacina del sarcófago del Cardenal Arzobispo de Sevilla. En cuanto a su fuente, ya nos hemos referido a los del patio de Michelozzo del palacio Medici-Riccardi de Florencia<sup>1172</sup>, que remiten a los del vestíbulo del Baptisterio de San Juan de Letrán, aunque con el añadido del mencionado anillo que presenta una decoración de acanaladuras con una pequeña perla u hojilla en el interior de cada una de éstas en su parte inferior. No podemos imaginar el motivo por el que se añadieron estos anillos, que agigantan el tamaño del capitel y eliminan su proporcionalidad con el fuste, aunque posiblemente lo que se intentó fue añadirles un toque de originalidad que destruyó la belleza de sus proporciones.

Solamente cinco se desvían de este modelo, mostrando un kálathos corintio tradicional, con doble corona de hojas de acanto, cuyas las hélices están también decoradas con hojitas (algunos están tan enormemente deteriorados que es prácticamente imposible confirmar este detalle)<sup>1173</sup>. Dentro de estos cinco, hay dos que tienen el anillo decorado a base de rosetas y palmetas (el que se encuentra a la derecha de la escalera y el que está a la derecha de la puerta de acceso al patio), mientras que los otros tres se apoyan sobre un

---

<sup>1172</sup>Margarita Fernandez también ha identificado el origen florentino de estos capiteles, aunque sin remitirlos al Baptisterio de San Juan de Letrán, su fuente originaria (*Los Grutescos...*, ...op. cit. p. 231).

<sup>1173</sup> Collarino simple. Kálathos con una sola corona de hojas de acanto separadas entre sí, dejando ver parte de la superficie lisa, que se rizan levemente en su parte arriba, lo que les permite servir de soporte a las hélices. Una sarta de abalorios separa el kálathos de la parte superior del capitel, y, sobre ella, una decoración de ovas y flechas de la que brotan las hélices cubiertas hasta la mitad por hojas de acanto.

anillo similar, aunque las aristas son del tipo estrígilos, al de los demás. Reiteramos que muchos de los capiteles de la planta baja no se encuentran en un buen estado de conservación, debido a la mala calidad de la piedra, lo que nos ha resultado dificultoso, a la hora de poder describir e identificar, sobre todo, los cinco que son diferentes. Su modelo son los capiteles clásicos que encontramos en los arcos de triunfo romanos, aunque, es curioso que, en cada caso, se haya elegido un prototipo distinto.

*Los capiteles-ménsula.-* Como contrapartida a cada uno de los capiteles anteriores, se ha ubicado, adosado a la pared, un capitel-ménsula que sostiene, o marca, el apoyo de la arista correspondiente al abovedamiento de la arquería. Su decoración es muy variada y no muestra relación, en general, con ninguna de las que, hasta el presente, hemos visto. Algún autor plantea que es posible que se trate de modelos/motivos de los escultores/operarios que suministraron este material, que, como es lógico, no tenían nada que ver con la, ya consolidada tradición constructivo-decorativa de los Mendoza, en el momento de la construcción del patio de La Calahorra. Sin embargo, algunos de ellos los podemos ver en el Codex Escorialensis.

Enumeramos, muy sucintamente, algunos de estos motivos, dividiéndolos en figurativos y vegetales (Ilust. num. 108.11); los figurativos incluyen a:

- dos ketos que podemos ver en el folio 58r,2, CE, y, en su centro, una cabeza de león sobre una vasija tapada (12v CE), todo ello inserto sobre dos hojas de acanto adosadas a las esquinas
- un águila con las alas desplegadas, sobre un caliz, o sin caliz, igualmente inserto entre hojas de acanto, cuya fuente pueden ser 15v, 2 y 38r 1, CE,
- varios tipos de mascarones, con barba vegetal, con corona de hojillas, con cuernos de carnero, etc... sobre un pequeño caliz, inserto etc., etc.,
- un caliz gallonado sosteniendo una esfinge alada en cuclillas cuya fuente es 55v, 2, CE, inserta en ...etc. etc...
- dos águilas afrontadas con las alas desplegadas, 20v, 3 CE, insertas...

- una cesta con un ser humano vegetalizado, con el pelo largo, al que sirven de manto los caulículos vegetales que se rizarán en las hélices, inserto en ... etc. etc....

a su vez, los que solamente muestran decoración vegetal incluyen un formato general de hojas de acanto a las esquinas del kálathos, además de la normal corona de acanto corintia, aunque con unas hojas muy cortas y separadas, que dejan el cuerpo del kálathos a la vista; a este diseño básico se añaden diferentes variaciones: las hélices unidas y ligadas, o no, con un cáliz que surge de la base del kálathos, gallonado, o no, o bien una vasija o cesta llena de frutas en la misma posición, acanalada o no, con la pluma de la roseta surgiendo de los caulículos, y con éstos decorados con hojitas, o no, etc., etc... Estas vasijas o cestas con frutas se pueden encontrar en muchos de los ornamentos de pilastra del Codex: 17r y v, 19r y v, 55v, 50v, 27r, etc.

#### *Los enmarcamientos de las puertas y ventanas de la planta inferior.-*

Hace un par de párrafos hemos hablado de la utilización de modelos diferentes de los que ya se habían consolidado a través de la actividad decorativo-constructiva que venían manteniendo los Mendoza desde 1490, estuvieran o no en el Codex Escorialensis. Por ello, vamos a estudiar estos modelos resaltando este punto de vista: señalaremos especialmente los que tienen relación con los modelos Mendoza. Los que no tienen nada que ver con esta tradición, obviamente, debieron tener relación con los talleres de los operarios que viajaron a La Calahorra acompañando a Michele Carlone, o más posiblemente, a éste, como *scultor marmorarum*.

Como orden para la exposición, utilizaremos los textos de los Salmos que figuran en los frisos, y que se continúan en **las cuatro pandas**, ya que éste parece haber sido el que se pretendía desde su origen:

Panda Sur.- La que inicia el texto del Salmo 37, 10: DOMINE ANTE TE OMNE DESIDERIUM MEUM ET GEMITUS MEUS -

Panda Oeste.- Continúa 37,10, A TE NON SIT ABSCONDITUS. Sigue con el 32, 22: FIAT MISERICORDIA TUA SUPER –

Panda Norte.- NOS QUEMADMODUM SPERAVIMUS IN TE. Sigue con el 56,11: MAGNIFICATA EST –

Panda Este.- ENIM USQ§ AD CELOS ET VERITAS TUA IN ETERNUM.

Estudio de los enmarcamientos de los vanos que se abren a las cuatro pandas:

Panda Sur, planta baja .-

*Las dos ventanas de la planta baja, sur.-* A partir del texto que comienza en DOMINE, se encuentran dos ventanas con una decoración muy simple, similar a la de los arcos de la misma planta: una banda lisa en la parte más exterior, seguida de una sarta de abalorios, y otra banda lisa un poco más ancha que la anterior, un fino listel enmarca por debajo la última moldura a base de ovas y flechas y un listel más ancho la corona al final (Ilust. num. 109.11 a y b).

*La puerta de la planta baja, sur.-* En el centro, una puerta coronada por un escudo del Marqués con dos filacterias laterales (Ilust. num. 109.11): la de la izquierda dice EL MARQUES, y la de la derecha: DON RODRIGO. Su enmarcamiento consiste en una arquivolta sobre dos lesenas con sus capiteles (éstos muy simples, a base de un cuerpo acanalado –no nos atrevemos a denominarlo kálathos- y, sobre él, una especie de frente de cornisa a base de diferentes molduras: abalorios, ovas y flechas, etc..).

La arquivolta está completamente cubierta de decoración a base de grutescos (seres humanos o mitológicos vegetalizados) separados entre sí por ejes de simetría que, a veces, incluyen también grutescos, y otras son simplemente vegetales.

Las lesenas se encuentran muy dañadas hasta aproximadamente 40 cms. del suelo, desde este punto hacia arriba, su decoración es diferente a cada lado,

aunque siempre a base de grutescos afrontados, o más bien se podría decir que se dan la espalda, frente a un eje de simetría: pájaros con las alas desplegadas, apoyados en faunos-*putti*, o seres extravagantes, siempre acompañados de roleos vegetales. Ninguno de los motivos en esta portada recuerda, ni remotamente, a la tradición decorativa de los Mendoza.

La Panda oeste o de la Escalera.-

*Las dos grandes ventanas decoradas de la planta baja, oeste.-*

A la izquierda de la escalera (Ilust. num. 110.11), se sitúa una de las dos ventanas con las que parece haberse querido realzar la escalera de acceso a la planta superior: dos grandes ménsulas cubiertas de acanto soportan pedestales, sobre los que se apoyan columnas compuestas a base de varios elementos, unos sobre otros. Capiteles corintios y, sobre todo ello, un entablamento completo: arquitrabe, friso y cornisa.

Las ménsulas, además de cubiertas de acantos, muestran una cabecita infantil en su centro, y, en los costados, se puede ver la silueta de la doble voluta napolitana, con decoración interna de aristas y con rosetas y decoración vegetal en sus “albanegas”

En los pedestales se hallan las representaciones, ya célebres por el conocido artículo de Santiago Sebastián sobre los grutescos de la Calahorra, que produjeron la gran afluencia de artículos sobre este tema: a la izquierda, el folio 31r CE, con la Victoria que escribe su nombre (con falta de ortografía) sobre un gran escudo<sup>1174</sup>; a la derecha, una figura femenina, fol. 54v del mismo cuaderno, con una antorcha sobre un largo bastón, tras de la cual se puede ver

---

<sup>1174</sup> Bober y Rubinstein la identifican con la que se encuentra en la Columna Trajana, y reproduce el Codex Escorialensis en el folio mencionado. Véase Bober, P.P. y Rubinstein, R.O., *Renaissance artists...*, op. cit., TI, pp. 201-02, y TII, ilustr. 169a, 170A, 170A-a y 170B. Igualmente, Fernández Gómez, *Los Grutescos...*, pp. 149-51. También en el Libro Estudio del Codex, de la misma autora, p. 86.

la cabeza de un gran delfín<sup>1175</sup>. Entre ambos pedestales, un pretil de balaustres exactamente de la misma altura. Sus laterales internos también muestran decoración: a la derecha, un colgante clásico, con argolla, racimo y jarra de libaciones; a la izquierda, un gran cogollo de acanto del que surge la cabeza y melena de un león (12v CE), y, hacia arriba, vegetación con roleo, roseta y hojillas (Ilust. num. 112.11).

Las columnas son un conjunto de elementos superpuestos, aunque se puede distinguir su basa aplastada (decorada con dos figuras a cada lado de un ser serpentino y escamoso con alas –los de la derecha no son visibles por hallarse muy deteriorados-), un fuste a base de tres segmentos similares a ambos lados: gran tambor estriado, separado del siguiente por uno más pequeño decorado con rama de laurel atada con cintas, un grupo de tres jóvenes desnudos, y, sobre ellos, un fragmento de balaustre con base de hojas de acanto y dos segmentos lisos separados entre sí por sarta de perlas.

Los capiteles, como se ha dicho, son del tipo corintio, similares en ambos lados, con doble corona de hojas de acanto y muy poco visible el tallo de la flor del ábaco, de donde surgen también los caulículos que recuerdan menos los helicoidales del acanto, y mucho más una de las hojas de palmeta en las que se ven las protuberancias del fruto<sup>1176</sup>.

El entablamento contiene las tres partes canónicas: arquitrabe, a base de varias bandas lisas separadas por sartas de perlas abajo y abalorios arriba. Un amplio friso decorado con palmetas de dos tipos: las tradicionales acogolladas y las del tipo madreselva, y, en los resaltes del friso que corresponden con las columnas, una cesta de frutas sobre un pequeño pedestal. La cornisa, a base de varias molduras: dentellones, ovas y flechas, acanaladuras, etc...

---

<sup>1175</sup>Fernández Gómez, M., *Los Grutescos...*, pp. 153-4. Igualmente, el Libro Estudio del Codex, p. 112.

<sup>1176</sup> De nuevo hemos de recordar aquí la planta *Ceratonia siliqua*, es decir, el algarrobo. Véanse las ilustraciones nums. 6.6., 10.6 y 10.6 bis.

Este formato de ventana, y su riqueza decorativa, tampoco tienen que ver con la tradición familiar de los Mendoza, aunque sí creemos preciso recordar la doble voluta estriada que decora los costados de las ménsulas sobre las que se elevan las columnas.

*La puerta bajo la escalera, planta baja, oeste.*- Entre la ventana descrita y el arranque de la escalera, una sencilla puerta con una decoración muy simple similar a la de las ventanas que hemos descrito de la planta anterior (Ilust. num. 109.11 a): una banda lisa en la parte más exterior, seguida de una sarta de abalorios, y otra banda lisa un poco más ancha que la anterior, un fino listel enmarca por debajo la última moldura a base de ovas y flechas y un listel más ancho la corona al final.

*La ventana decorada, planta baja, oeste.*- En simetría con la gran ventana anteriormente descrita, otra muy similar, tanto por el formato como por la decoración. Señalaremos únicamente las diferencias (Ilust. num. 111.11):

Las ménsulas que sostienen el enmarcamiento están decoradas a base de escama de pez, y tienen, en su centro, en lugar de una cabecita infantil, un sireno que parece sostener su peso, aunque también sus costados están decorados con la doble voluta napolitana de la que ya hemos hablado.

Los personajes representados en los pedestales son, a la izquierda, el Apolo que aparece en el Codex Escorialensis, fol.53r, y, a la derecha, una figura femenina que no corresponde específicamente con las del Codex, aunque recuerda la del fol. 48v, sostiene, en su brazo derecho una cornucopia y esconde la mano izquierda entre los pliegues de su vestidura; parece la representación tradicional de la Abundancia. En los laterales de estos pedestales también se ha representado colgantes clásicos, con frutales y escudos y vegetación surgiendo de una vasija decorada. Entre ellos, igualmente, un pretil abalaustrado, a su misma altura (Ilust. num. 112.11).

En cuanto a las columnas, compuestas también de varios elementos superpuestos, constan igualmente de basa, con dos seres alados, que, en este caso, son esfinges, un gran tambor decorado con cogollos de acanto, separado del elemento superior por otro más pequeño con decoración vegetal en horizontal, sobre el que también se alza un grupo de tres jóvenes que parecen bailar, en este caso vestidos, y, sobre ellos, un segmento de balaustre adornado con guirnaldas, cintas plisadas y colgantes vegetales.

Los capiteles son similares a los de su pareja simétrica, aunque las hélices del de la izquierda no muestran las protuberancias de fruto de los otros tres.

Finalmente, el entablamento es similar al anterior, aunque el friso varía, porque, en lugar de palmetas, aquí se trata de una confusa vegetación en torno a ejes de simetría vegetales también. En los resaltes laterales, dos vasijas decoradas, igualmente llenas de fruta.

Tampoco en esta ventana se dan las características decorativas familiares de los Mendoza.

Panda Norte, planta baja.-

En esta panda y planta encontramos dos ventanucos cuadrados, que dan la impresión de ser tragaluces para iluminar un gran espacio que, de otra forma, solo recibiría la luz desde la puerta que estudiamos a continuación.

*La puerta de acceso desde el exterior, planta baja, norte.*- El único vano que se abre en esta panda es el de acceso al patio desde el exterior. Se trata de una puerta muy similar a su contrapartida de la panda de enfrente (sur) que hemos estudiado, con la diferencia, en cuanto al escudo, de que éste no tiene filacterias a los lados, aunque el nombre de don Rodrigo aparece en la lesena izquierda (Ilust. num. 113.11).



Su enmarcamiento consiste en una arquivolta sobre dos lesenas con sus capiteles (éstos muy simples, a base de un cuerpo acanalado y, sobre él, un frente de cornisa ambos idénticos al de la puerta sur mencionada).

La arquivolta está completamente cubierta de decoración a base de palmetas en forma de cogollos (59r, 2 y 3 CE), alternando el revés y el derecho, siendo enmarcadas, a su vez, por otras del tipo *aplustre*, y contorneada por dos listeles uno más ancho que otro. Podríamos decir que tiene cierta similitud con las arquivoltas de Santa Cruz de Valladolid y de Cogolludo, aunque da la impresión de que se ha buscado conscientemente la diferencia, utilizando las semipalmetas *aplustre* para ofrecer el toque distinto.

Las lesenas están, también, muy deterioradas hasta una altura de medio metro. La de la izquierda muestra decoración *a candelieri* de la que podemos ver una hermosa cesta de la que surge vegetación (17v, 8 CE), y de ésta brota un vástago central que termina en un capullo de loto flanqueado por dos cornucopias, del que, a su vez, surge un caliz gallonado en el que se aposenta un ave (parece un águila aunque no podríamos asegurarlo), su fuente es el diseño de esta ave que aparece en los folios 15v, 2, 17r, 3 y 38r CE; la lesena de la derecha, sufre un deterioro mucho mayor, por lo que es imposible estudiar su decoración. Solo se puede ver la última figura bajo el capitel: que muestra el mismo cáliz gallonado sobre el que campea el ave (o águila) con las alas abiertas, ubicada simétricamente, ya que esta mira a su derecha (izquierda del espectador) al contrario que la anterior<sup>1177</sup>. En general, podríamos decir que esta decoración *a candelieri* es una mezcla de los ornamentos de pilastra que aparecen en 17r, 2 y 3 CE.

Como venimos viendo, este tipo de decoración recargada en las lesenas no tiene prácticamente relación con las utilizadas en las de los primeros edificios Mendoza (Valladolid, Cogolludo, Mondéjar), donde se utilizó una decoración

---

<sup>1177</sup> Se trata, en todos los casos en que se representa este animal totémico, del águila que aparece en muchos de los monumentos funerarios romanos, que se suponía transportaría al alma o espíritu del difunto a las regiones del empíreo.

vegetal mucho más cercana a los trabajos de Andrea Bregno, a diferencia de las presentes, que tiene que ver más con tipos de grutesco mucho más elaborados.

Panda Este planta baja.-

*Las dos ventanas simples*, similares a las que flanquean la puerta de la panda sur: también en esta panda existe una sola puerta con el marco decorado, aunque está flanqueada, simétricamente, por dos ventanas similares en forma y decoración a las mencionadas (Ilust. num. 109.11).

*La puerta de la planta baja, este.-* Se trata de una puerta muy similar en formato a la que hemos estudiado en la panda sur, con la diferencia, en cuanto al escudo, de que éste no tiene filacterias a los lados, aunque el nombre de don Rodrigo aparece en las pilastras (Ilust. num. 114.11).

Los capiteles son similares a los ya vistos en de la puerta de la panda norte, aunque el frente de cornisa que les sirve de remate es algo más complicado. De abajo hacia arriba: sarta de perlas, hojas acorazonadas, acanaladuras, hojas de acanto y ovas y flechas.

Su arquivolta es muy similar a la que acabamos de analizar de la panda norte, por no decir idéntica, por lo que no reiteraremos el comentario. Sin embargo, las lesenas son totalmente distintas: con una decoración muy similar (los motivos son idénticos, pero se han ubicado de forma distinta, además de que no aparecen las cintas plisadas con tan gran profusión) a las cuatro del monumento funerario del Cardenal Mendoza, arco inferior, en el haz que mira al presbiterio, que, a su vez, como ya hemos apuntado, derivan de 19v,5 CE. En este caso, además de la conocida argolla sujeta por cuerda gruesa, a la que se une, con cuerdas más finas, una cartela, podemos ver, en el siguiente orden: la cartela con la leyenda M R DE MËDOZA (es interesante resaltar que las cartelas de las pilastras en la tumba del Cardenal no tienen inscripción

alguna, y aquí, la única que existe se ha rellenado con el nombre del Marqués<sup>1178</sup>) , un racimo de frutos y flores, dos escudos ovalados cruzados, otro racimo similar al anterior, un escudo ovalado sobre el que hay cruzado un carcaj, otro racimo, y, finalmente, un casco con gran penacho, sobrepuesto a una panoplia de lanzas, picas y carcaj.

11.2.7.3 B.- La puerta en el rellano de la escalera, a medio camino entre la planta baja y la superior (Ilust. num. 115.11)

La única realizada en mármol, según Margarita Fernández<sup>1179</sup>. Con un formato similar al de la portada del Colegio de Santa Cruz de Valladolid, si eliminamos las columnas y la semiluneta sobre el entablamento. Consiste en un entablamento "sostenido" por dos pilastras con sus capiteles, donde se encaja un vano en arco de medio punto, que forma dos enjutas y está enmarcado por una serie de sencillas molduras (en disminución del exterior al interior: banda lisa, sarta de abalorios, banda lisa de menor anchura, cima reversa y dos bandas lisas), con cartón decorado en la clave, similar al de la portada vallisoletana. Las enjutas están decoradas por rosetas enmarcadas en clípeo, y en relieve en relación con el muro.

Las pilastras tienen una decoración muy similar a las que acabamos de describir en de la panda este, y que se encuentran, igualmente, en el monumento funerario del Cardenal Mendoza, en Toledo. Las que nos ocupan simétricas (al contrario que las de Toledo), y a partir de una argolla de la que cuelgan cintas plisadas, racimos de frutas y elementos de panoplia clásica, de arriba hacia

---

<sup>1178</sup> Aventuramos la posibilidad de que las cartelas vacías del monumento toledano no se rellenaran por no haber dejado nada dicho el Cardenal Mendoza, pero también debido al retraso en su erección durante el cual murió su sobrino y albacea. Quedó para tomar las decisiones el Conde de Tendilla (estando ausente el hijo, como hemos supuesto), al que, posiblemente, no se le consultó un detalle tan nimio. Su sobrino el Marqués sí estaba presente cuando se realizaron estos enmarcamientos, por lo que decidió poner su nombre, como es lógico.

<sup>1179</sup> Fernández Gómez, M., *Los Grutescos...* p. 158.

abajo: racimo de frutas y flores, carcaj cruzado sobre arco y flechas, racimo, casco decorado con penacho y roleo lateral, racimo, escudos redondos, uno sobre otro, racimo, y dos escudos ovalados cruzados. No nos extenderemos sobre su origen iconográfico, ya que creemos haberlo dejado expuesto en el apartado correspondiente del monumento de la catedral de Toledo (epígrafe 11.2.5.3).

Los capiteles son igualmente similares a los que se hallan en los extremos del mismo monumento toledano, que, a su vez, están relacionados con los de la portada del palacio de don Antonio de Mendoza, como decíamos en el mismo epígrafe, con una roseta que alberga en su interior un capullo, al igual que en Toledo.

Finalmente, en el friso aparecen los mismos motivos que en el del arco inferior mirando al presbiterio de la tumba toledana: dos delfines afrontados a una vasija cerrada, cuyas colas están atadas a un eje de simetría en forma de palmeta (52r, 4 CE). Es preciso resaltar aquí una interesante variación, y es el mascarón que aparece, alternando con la palmeta, a los extremos y en el centro del friso: su origen es, clarísimamente, el que aparece, con luenga barba escondida bajo el festón, en el luneto derecho del registro inferior del pedestal izquierdo, bajo el relieve interno, en el interior del arco del Castelnuovo, según se entra desde el exterior (Véase nuestra explicación sobre este personaje en el apartado 6.2.4.1C). La similitud es tal que se han mantenido las orejas bovinas, aunque se ha suprimido el cabello y barba, que se convierte, en este caso, en unos mostachos vegetalizados (55v, 1 CE), al típico estilo de los grutescos, ya evolucionados, de la época en que nos encontramos.

Salvo por el mascarón, creemos que tanto la decoración de la puerta de la panda este, como la de esta portada singular, es un recordatorio y un homenaje del Marqués del Cenete, a su padre el Gran Cardenal, y a los elementos más característicos (o quizá aquellos que más pudieron interesar a

su padre y que quizá fueron objeto de conversación entre ambos, eso nunca lo sabremos) de las decoraciones de su tumba.

#### 11.2.7.3 C.- La planta superior

*Las arquerías.-* Las arquivoltas de los arcos de la planta superior, se hallan muy deterioradas, habiendo perdido prácticamente toda su decoración, que posiblemente era similar a las de la planta baja, porque se pueden ver aun, en unos pocos, sartas de perlas iguales a aquellas. Los intradoses de los arcos también están decorados con casetones en el interior de los cuales se ha ubicado un sillar cúbico que resalta hacia afuera (Ilust. num. 10.11).

Al Igual que en su contrapartida inferior, los arranques de los arcos ("albanegas") contienen, todos, escudos del Marqués sobre frutas de varias clases. También aquí su tamaño es algo inferior a los de la planta baja.

*Capiteles, columnas y pedestales.-* Como se ha dicho, todos estos elementos están realizados en mármol de Carrara. Todos los fustes son completamente lisos. Quedan por analizar, por tanto, los capiteles y los pedestales:

*Los capiteles* son del tipo corintio, de un tamaño aproximado de la mitad, o menos, del volumen de las de la planta inferior (Ilust. num. 116.11). Su formato básico es el del capitel corintio normal: collarino, kálathos de doble corona de hojas de acanto, la exterior a base de hojas pequeñas y separadas, y la interior consistente en solo dos grandes hojas a los lados, que se rizan en su punta, sosteniendo las hélices. Los caulículos pueden surgir de la corona, o simplemente hallarse suspendidos sobre esta, con las hélices inferiores atadas, o no. El filete del kálathos consiste en una gruesa moldura, de tamaño casi doble del collarino.

Suele quedar un espacio libre entre las hojas pequeñas de la corona externa y esta gruesa moldura donde se sitúan, bien el arranque del tallo de la flor del

ábaco, bien otro tipo de motivo decorativo, vegetal o figurativo, ya se trate de simples decoraciones sobre éstos últimos (estrías u otro tipo de cenefa, o bien protuberancias de granos, como las de las palmetas de las que ya hemos hablado en relación con las dos grandes ventanas decoradas de la panda oeste), o bien pajaritos con las alas desplegadas (20v 3 CE), o pequeños dragones alados (con alas normales o de murciélago), mostrando el pecho escamoso, caballos alados, con la mitad del cuerpo de tritón (52v CE), un mascarón con orejas de fauno y barba vegetalizada, o bien con cuernos de carnero, o de algún otro tipo, porque los modelos son varios, etc., etc... Ninguno de estos motivos, exceptuando los específicamente aludidos que refieren al Codex, tiene relación alguna con el repertorio decorativo tradicional de los Mendoza.

*Los pedestales* sobre los que apoyan todas las medias columnas de la primera planta se hallan decorados por la parte que mira al patio, y los temas que los adornan son muy variados, pero siempre consisten en grutescos de tipo evolucionado, como venimos viendo: la gran mayoría de ellos tiene un pie similar al de los candelabros romanos clásicos, o una vasija o caliz de boca ancha normalmente gallonada (4r, 4v CE), y, sobre éste/a, puede desarrollarse una serie de motivos figurativos: nuevas vasijas o cestas con frutas o con vegetación, águilas, putti, pajaritos picoteando, grutescos fantásticos, dragones o grifos, panoplias colgantes clásicas, simple vegetación o vegetación combinada con los motivos ya enumerados, o simplemente combinaciones de dichos motivos: 17r y v, 19r y v, 55v, 50v, 27r, CE. (Ilust. num. 117.11).

Muchos de los motivos que contienen roleos con rosetas en su interior derivan directamente de la lesena derecha del arco inferior del Castelnovo incluyendo los pajaritos que picotean las frutas que cuelgan de los peciolo granulados de las flores, (también en 21v,3 CE), aunque la gran mayoría de los que se refieren a otros temas, exceptuando los pajaritos aludidos o el águila (15v, 2, y 38r CE) así como las panoplias, no tienen antecedente en ninguno en las obras Mendoza.

*Los capiteles-ménsula.*- Al igual que en la planta baja, y como contrapartida a cada uno de los capiteles anteriores, se ha ubicado, adosado a la pared, un capitel-ménsula que sostiene, o marca, el apoyo de la arista correspondiente al abovedamiento de la arquería. Su decoración es también muy variada y no muestra ninguno de los motivos del Codex Escorialensis. Los enumeramos, muy sucintamente:

- los que contienen pájaros, fantásticos o no, en el espacio que dejan libre las hojas de acanto,
- varios tipos de mascarones (algunos con corona de hojillas y orejas de fauno), habitualmente ubicados sobre una vasija, aunque pueden estar simplemente insertos en el espacio libre mencionado,
- un águila que tiene en el pico una serpiente, debajo de la cual hay dos pajaritos con las alas desplegadas,
- cabezas de león, o de mono, también sobre las vasijas ya conocidas,
- un rostro femenino flotando sobre dos grutescos afrontados sobre vasija,
- los que están decorados simplemente a base de hojas de acanto y palmetas, de diferentes variedades, etc. etc... (Ilust. num. 118.11).

Tampoco estos motivos tienen relación alguna con el repertorio decorativo tradicional de los Mendoza

*Los enmarcamientos de las puertas y ventanas de la planta superior.*- Continuaremos aquí el mismo orden de exposición que para la planta baja.

Panda Sur planta superior (Ilust. num. 119.11).-

*Las dos ventanas de la planta superior, sur.*- Mirando esta panda de frente, y a la izquierda, se puede ver una ventana con enmarcamiento sencillo, a base de molduras lisas y cartón sin decoración en la clave, a continuación, se halla el

Salón de Justicia, y situada simétricamente, otra ventana con la arquivolta decorada, que analizaremos por su orden.

*El Salón de Justicia, planta superior, sur* (Ilust. num. 119.11).- En el centro de ambas ventanas se halla una gran puerta, con un formato, en lo básico, similar a la que hemos descrito del rellano de la escalera, pero a la que se le han añadido una gran cantidad de elementos decorativos: dos abigarradas columnas a los lados de las jambas, que se apoyan en ménsulas sostenidas por dos leones y coronadas por capiteles corintios, sirven de apoyo a un gran entablamento con sus tres partes: arquitrabe, friso y cornisa, y sobre la cornisa y encajado en uno de los plementos de la bóveda, un arco de medio punto cubierto de decoración (intradós de casetones con rosetas) y grutescos en su parte externa.

Desde dentro del vano hacia afuera, el dintel y las jambas (Ilust. num. 120.11) se hallan decorados, el primero, a base de palmetas y cuencos de frutas alternando con delfines con sus colas entrelazadas en torno a un eje de simetría que es un tridente. Las palmetas son del tipo cogollo (59r, 2 y 3 CE), los cuencos de frutas aparecen, igualmente, sobre las columnas de la portada de Cogolludo o de San Antonio de Mondejar, aunque el modelo que vemos aquí es más parecido a un cuenco (CE 4r y 4v) que a un cáliz, como en los dos ejemplos mencionados. Finalmente, los delfines de colas entrelazadas los encontramos en CE 50v, 1, que son los que más se parecen a estos aunque también se han representado en 41r, 4.

En cuanto a las jambas cuyos motivos son diferentes en cada una de ellas, están decoradas por una superposición de vasijas que culmina en una de éstas de boca ancha llena de frutos (Ilust. num. 121.11).

Las columnas (Ilust. num. 121.11), iguales pero no idénticas, como las de las dos ventanas a ambos lados de la panda oeste, están formadas por cinco elementos (tambores) superpuestos de diámetro diferente: de abajo hacia



arriba, una basa cuadrada sobre la que surge un tambor decorado con colgantes vegetales clásicos, suspendidos, como siempre, de una argolla, a partir de cintas plisadas. El siguiente elemento consiste en tres cabezas de niños<sup>1180</sup> (*putti?*), diferentes a cada lado. Separado del siguiente por una moldura de ovas y flechas, aparece un nuevo tambor con motivos míticos: una esfinge alada entre dos centauros con arcos en las manos que adelantan hacia las alas de ésta. El siguiente tambor parece, al igual que en las columnas de las ventanas de la panda oeste, un fragmento de balaustre decorado, hasta la mitad, con grandes hojas de acanto. Separado de éste por una moldura decorada con guilloché, el último tambor, alargado y estilizado, decorado a base de estrígilos.

Sobre estas columnas, los capiteles, corintios, típicos, de doble corona de acantos, con dos rosetas junto al arranque del tallo de la flor del ábaco (12r,3 CE), y, bajo las mismas, una ménsula decorada en sus laterales por decoración vegetal, y un león de gran melena<sup>1181</sup>, sobre cuyos hombros se apoya ésta.

El entablamento muestra un gran arquitrabe, a base de diez molduras que van desde un finísimo listel hasta cadenetas, sartas de perlas y abalorios, banda lisa, cima reversa y ovas y flechas. Igualmente, la cornisa, ricamente decorada, consta del mismo tipo de molduras, a las que se pueden añadir dentellones y bocales lisos.

El friso muestra igualmente una decoración a base de palmetas y vasijas finamente estriadas, entre las que se insertan cornucopias y pájaros que

---

<sup>1180</sup> En relación con estas tres cabezas, es preciso traer aquí el amplio excursus sobre la representación de la Virtud de la Prudencia que hicimos en nuestro epígrafe 6.2.9.2, aunque, en el presente caso, no podemos atribuir su ubicación aquí a la misma intencionalidad, ya que este motivo se halla mezclado con otros que, por la forma en que han sido unidos, no parece que quieran indicar ningún tipo de planteamiento ajeno a su contenido decorativo.

<sup>1181</sup> Creemos obligado traer aquí lo que dijimos en nuestros epígrafes 9.4.3.C y 11.2.1.B<sup>2</sup> en relación con los leones de la Abadía de Grottaferrata y los que protagonizan el friso de la portada del Colegio de Santa Cruz de Valladolid. Sin embargo, y aunque quizá la intención al representarlos haya sido la misma, al modelo no tiene, en absoluto, que ver con los anteriormente mencionados.

picotean las frutas de las vasijas o de las cornucopias. Los resaltes sobre los capiteles son diferentes: a la derecha, una gran vasija sobre la que se encuentran dos pájaros aleteando; a la izquierda, dos dragones sobre la boca de una gran vasija estriada, que tienen los cuellos entrelazados. Los laterales de los resaltes están decorados, por fuera, a base de decoración vegetal, pero, en su parte interna, por un bello jarrón con flores.

Ninguno de los motivos que aparecen en esta portada tiene que ver con la tradición decorativa familiar de los Mendoza.

*La ventana a la derecha del Salón de justicia*, planta superior, sur.- Con el enmarcamiento decorado y el alfeizar apoyado en balaustres (Ilust. num. 122.11). Parece que se ha querido dar a esta ventana más categoría que a su simétrica al otro lado del Salón. Los motivos de la arquivolta, y de su intradós, son roleos vegetales que contienen rosetas de cuyo cáliz surge un pequeño capullo o peciolo del que penden granitos, o sin ellos, como venimos planteando, su antecedente es la lesena derecha del arco inferior del Castelnuevo<sup>1182</sup>. Entre los roleos, flores del tipo loto de las que rebosan granos similares a los de uva o granada. Donde debería estar la clave se halla un escudo del Marqués, igual que todos los que se hallan en la misma posición en cada puerta del patio. Repetimos aquí lo que hemos dicho en relación con la arquivolta de la puerta de la panda Norte de la planta baja (Ilust. 113.11), que parece haberse querido utilizar un friso, en este caso de roleos con flores de loto, parecido a los de otros edificios Mendoza, pero con un toque diferencial.

Esta arquivolta “apoya” sobre dos capiteles de pilastra similares a los descritos para para las puertas de las pandas norte y este. Las lesenas, que llegan hasta la línea del alfeizar, tienen una decoración idéntica, a base de una gran ánfora decorada con la boca rebosante de fruta de la que surge un vástago vegetal similar a una palmeta, de la que brota un caliz llameante. Debajo de estas y

---

<sup>1182</sup> Como recordatorio cercano, véase la última imagen en la Ilustr. Num. 117.11, donde aparece el fragmento de esta lesena donde se encuentran tales modelos.

hasta el suelo, un “pedestal” con decoración de roleos vegetales, derivados, asimismo, de la lesena derecha del arco inferior del Castelnuovo de Nápoles.

Panda Oeste planta superior.-

*El Salón de Occidente.*- En esta parte de la fachada, solamente encontramos una puerta: la del llamado Salón de Occidente (Ilust. num. 123.11a). El formato que presenta su portada es de los menos recargados de toda la primera planta, muy similar a la del rellano de la escalera, consistente en dos pilastras sobre pedestales, ligeramente resaltadas sobre su plano, enmarcando un vano en arco de medio punto, lo que deja a los lados dos albanegas. Sobre tales pilastras y sus capiteles, un entablamento con sus tres partes tradicionales: arquitrabe, friso y cornisa.

Estudiando esta portada de dentro hacia afuera (Ilust. num. 123.11b) observamos que toda la parte inferior al arco no tiene decoración alguna, exceptuando la parte interna de los pedestales, decorada, en el de la izquierda, por un gran caliz con un ancho pie del que cuelgan racimos de frutos, sobre el que se eleva un mascarón muy similar también al de la portada del rellano de la escalera, con los bigotes vegetalizados y corona igualmente vegetal, a cuyo antecedente del Castelnuovo ya hemos aludido, y, en el de la derecha, dos grifos unidos por sus partes traseras a un vástago del que cuelga un ramo de frutas y del que sobresale un brote con dos roleos que encierran rosetas. La parte externa del pedestal muestra una gran cabeza de león posiblemente copiada de los sarcófagos romanos de esta tipología, aunque su ejecución no es muy afortunada<sup>1183</sup>.

---

<sup>1183</sup> Sobre esta nueva representación de un león, reiteramos lo dicho en la Nota anterior a la presente, en relación con la intencionalidad de incluir este felino entre las imágenes Mendoza, y, más concretamente, en relación con el Gran Cardenal. Lo cierto es que, en La Calahorra, aparece, igual que aparecía en Santa Cruz de Valladolid. No tenemos posibilidad de establecer de forma clara por qué.

La arquivolta se ha decorado con un simple guilloché, sin cartón en la clave, y las albanegas a base de una fina decoración vegetal a base de dos ramos colgados de la esquina, con diferente tipo de vegetación: a la izquierda hojas de vid y racimos de uva, y, a la derecha, roleos que encierran rosetas, decoración que veremos cuando estudiemos las lesenas que enmarcan las figuras del Salón de los Marqueses. El intradós del arco tiene casetones con grandes rosetones similares a los del intradós inferior del Castelnuovo.

Las pilastras se han decorado también a base de elementos dispares superpuestos, diferentes a ambos lados, que incluyen aves, animales fantásticos unidos, o no, por sus partes traseras, cornucopias, vasijas gallonadas, cogollos de acanto, pajaritos que revolotean o picotean, etc., surgiendo, en ambos casos de un gran pie de candelabro clásico. Los capiteles sobre estas pilastras se encuentran separados de ellas por un segmento acanalado entre dos molduras, capiteles que muestran un formato corintio simple, sin ninguna especificidad, con dos rosetas adornando los laterales de la hoja de acanto central (12r, 3 CE).

En cuanto al entablamento, tanto el arquitrabe como la cornisa son muy similares a los del Salón de Justicia que acabamos de describir. Lo único diferente es el friso, que en este caso se ha decorado exclusivamente a base de uno de los extraños ejes de simetría vegetales de los que venimos hablando desde los pedestales del arco del Castelnuovo. A ambos lados, y enmarcando cada uno de ellos, la imagen de ketos, el monstruo marino, con su propia imagen tradicional (Fol. 58r, 2 CE), o con cabeza caprina. Los resaltes sobre los capiteles muestran, a la izquierda, dos caballos alados con las alas caídas y cuerpo de tritón (52v CE), atados a un vástago sobre el que se levanta una vasija estriada y cerrada. A la derecha, dos animales similares a los grifos, pero sin alas, levantan sus patas delanteras hacia un pie de candelabro que les sirve de eje de simetría, sus cuerpos están vegetalizados y forman roleos con rosetas. El pie del candelabro se eleva para formar un cáliz lleno de fruta.

Exceptuando los modelos que pudieron provenir, o no (porque se trata de motivos muy conocidos, extendidos y utilizados entre los escultores italianos de la época) del Codex Escorialensis que hemos señalado, ninguna de estas imágenes corresponde con las que, hasta ahora, habíamos visto en los edificios Mendoza.

Panda Norte planta superior (Ilust. Num. 125.11 a).-

A esta panda se abren tres puertas: dos simétricas, a los lados de la puerta principal, al centro, cuyos enmarcamientos son simples (a base de bandas lisas separadas por sartas de abalorios), similares a los de las ventanas de la panda sur de la planta baja: una banda lisa en la parte más exterior, seguida de una sarta de abalorios, y otra banda lisa un poco más ancha que la anterior, un fino listel enmarca por debajo la última moldura a base de ovas y flechas y un listel más ancho la corona al final (Ilust. num. 109.11 a y b).

*La puerta decorada de la panda norte:* en el centro simétrico de las dos anteriores, una puerta con un vano adintelado (Ilust. num. 125.11 a) a la que enmarcan los siguientes elementos: dos columnas apoyadas en ménsulas y un entablamento bastante menos historiado que los que llevamos vistos (Ilust. num. 125.11 b). La superficie en torno al vano se ha dejado limpia, sin decoración (no sabemos si por decisión del maestro de obras/escultor, o, posiblemente, porque quedó inconclusa por algún motivo que no conocemos, porque el dintel y jambas de otras puertas o ventanas similares sí han sido decoradas).

Las columnas, como se ha dicho, se apoyan en ménsulas cuyo perfil es el de la doble voluta estriada napolitana, y de la roseta del interior de su roleo superior surge una semipalmeta del tipo de las que muestran protuberancias de grano (*Ceratonia siliqua*) todo ello procedente del Castelnuovo. Por la parte central presenta los dos cojinetes normales a principio y final, y su centro decorado a

base de hojas de laurel ceñidas por la misma sujeción que la del centro de éstos.

Sobre esta ménsula se levanta la columna, que no es tal, sino una semicolumna porque ha sido seccionada en vertical por la mitad, e inserta en el muro por la parte lisa, y compuesta de diferentes elementos sobrepuestos: una especie de basa formada por un bloque de forma triangular, con la punta hacia el espectador, decorado con tres hojitas de laurel sujetas por la ligadura normal en la base de cada vástago vegetal, boca abajo (18v 1 y 57r 2 CE). Sobre este bloque dos fragmentos de balaustre, el de debajo acanalado, recto, apoyado en un cuenco gallonado (4r y 4v CE), y, el superior apoyado también en una pieza en forma de cuenco, decorada con escama de pez, y otra parte que va en disminución hacia arriba, de superficie lisa, con una guirnalda de laureles sujeta a la mitad de la pieza, con las puntas colgando.

Sobre esta peculiar semicolumna se yergue el capitel, que, para adaptarse a su menor relieve es un capitel de pilastra, del tipo corintio, similar a las otras de este formato que venimos viendo, sin ninguna peculiaridad especial (12r, 4 CE).

El entablamento es, como se ha dicho, mucho menos recargado que los de los otros marcos que llevamos vistos. El arquitrabe a base de bandas lisas separadas por sargas de perlas y abalorios, y terminado en una cima reversa. Igualmente, la cornisa, muy saliente, que muestra dentellones, ovas y flechas, acanaladuras rectas, y moldura cima reversa final. Entre ambos, el friso, con los resaltes sobre los capiteles, decorados con un águila clásica con las alas abiertas (15v, 2 y 38r CE).

La decoración de este friso está organizada a partir exclusivamente de dos grifos (uno masculino y otro femenino) que levantan una pata para apoyarla en un eje de simetría en la postura de los grifos clásicos reflejados en CE 59r,1, pero mirando hacia atrás, con gesto agresivo (boca muy abierta, mostrando los dientes). Su cola está formada por un brote vegetal del que surgen varias

derivaciones: un mascarón de perfil con la boca abierta, a la izquierda y la cabeza de un dragón con el mismo gesto agresivo, a la derecha, parecen responder a los grifos, y también una cornucopia con un plato o bandeja lleno de frutas en su ápice, finalizando con un gran roleo vegetal. Ninguno de estos formatos tiene que ver con la tradición decorativa Mendoza, aunque sí es preciso resaltar el uso continuado de la imagen de los grifos en la familia.

Panda Este planta superior

*La pequeña puerta adintelada* (Ilust. num. 126.11) con un marco sencillo a base de dos bandas lisas y una sarta de perlas para separarlas, y coronado por una moldura de hojas acorazonadas.

Como marco, un friso y una pequeña cornisa: el friso decorado por alternancia de vasijas cerradas, del mismo tipo de las que aparecen, por ejemplo, como eje de simetría de los delfines en el friso que mira al presbiterio del arco inferior en la tumba del Cardenal Mendoza, catedral de Toledo, y, junto a éstas, un vástago del que surge una gran flor del tipo loto, con un peciolo en el centro rodeado de muchos pétalos, y también varias grandes hojas de verdura que terminan en capullos, parece un desarrollo de las muy variadas ocasiones en que se han utilizado las flores de loto para decorar lesenas y fustes en los edificios Mendoza.

*La ventana con arquivolta*, de la panda este planta superior.- A continuación y con un marco simple, adintelado, similar al de la puerta anterior, aunque la sarta que separa las bandas lisas es de abalorios, no de perlas. Sobre éste, una semiluneta que no llega al medio punto, con un marco igual que este descrito, y una cruz de Jerusalén en el centro. Entre la semiluneta y el marco, una banda con la inscripción: MARCHIO·RODERICVS·DE·MEND·OZA (Ilust. num. 126.11).

*El Salón de los Marqueses*, panda Este, planta superior.- Es la puerta con el marco más importante de todas las del patio a la que se denomina Salón de los

Marqueses (Ilust. num. 127.11 a, b, c y d). En forma de arco de triunfo sobre pedestales, jambas divididas en dos y partidas a la altura de la línea de imposta, donde se ha incluido una cesura plana aprovechada para inscribir en ella el nombre del Marqués, ambas jambas contienen hornacinas, las inferiores un poco mayores que las superiores, al tener éstas que adaptarse al medio punto del arco. Sobre ellas, un entablamento clásico con arquitrabe, friso y cornisa. Analizamos ahora estos elementos de abajo hacia arriba:

Los pedestales, de formato cuadrado y resaltados en su parte interior para ajustarse al estribo del arco están decorados en su zona frontal, el de la izquierda, por un *putto* montado en un ictiogrifo, y el de la derecha por un ser (parecería también un *putto*, pero su cara ha sido destruida, por lo que no se puede determinar con seguridad) de medio cuerpo vegetalizado y patas equinas (solo se ve una, la izquierda, sobre el flanco del animal que monta) sobre una especie de serpiente marina de cuerpo escamoso, como el ketos mítico. Las laterales que dan al vano muestran un relieve bajísimo, con un gran ramo de vegetación sobre una vasija muy difícil de percibir (nos recuerda las dos Jarras de la Anunciación que se encuentra en las jambas a la entrada de la capilla del Castelnuovo). Están protegidos por una pequeña cornisa, sin decoración, a base de simples molduras rectas.

Las jambas, en su parte inferior, apoyan sobre un resalte similar a la cornisa anterior, que se ajusta a ella en varios centímetros menos. En ellas, y flanqueadas por dos finas lesenas decoradas con una pequeña y elegante vasija de la que surge un vástago a cuyos lados crecen hojas similares a las de vid, se ha labrado dos hornacinas que albergan, la de la izquierda, un hombre desnudo, barbudo, que parece tener en su mano izquierda una piel de animal. Se trata, obviamente, de un Hércules sosteniendo la piel del León de Nemea y su fuente es, como dejó establecido Santiago Sebastián, el folio 37r del Codex Escorialensis<sup>1184</sup>. En la hornacina de la derecha, flanqueada por dos lesenas similares, se halla el Apolo del Belvedere, cuyo origen es el folio 64r del mismo

---

<sup>1184</sup> Sebastián López, S., “Los grutescos.....”, op. cit., p. 146/7.



cuaderno (parece que se ha elegido este punto de vista, frente al de 53r que es totalmente frontal). Sobre ambas hornacinas se ha dejado un espacio liso en blanco que da la impresión se destinaba a algún tipo de inscripción. Encima del mismo, una serie de molduras del tipo frente de cornisa, a base de una sarta de perlas y dos de abalorios que enmarcan finos listeles, decorados o no. Todas estas molduras bordean también la parte que da al vano, decorando asimismo las placas de piedra laterales, donde también se ha labrado, en el centro de las mismas, dos clipeos que albergan dos bustos de perfil clásicos que miran al exterior, tocados con corona de laurel atadas a la nuca por cintas flotantes, muy similares a las que se encuentran en los pedestales de la portada de la capilla del Castelnuovo de Nápoles, por su parte externa.

Su parte más alta es un poco más amplia suministrando una pequeña plataforma para la banda lisa de la inscripción superior que dice, a la izquierda y aprovechando también el espacio que da al vano: MARCHIO.R en el frontal, O, en el reborde de la jamba, DE, en el reborde de la placa de piedra que forma el vano, y, sobre esta, RICUS. Es decir, MARCHIO. RODERICUS

En el lado contrario, mirando al vano: DE.M, en el reborde EN, en el reborde de la placa frontal D, y en el frontal OZA.PRIMUS. O sea: DE.MENDOZA.PRIMUS.

Sobre esta banda lisa, un pequeño frontal de cornisa de superficie ligeramente más amplia, a base de ovas y flechas, ovas, sarta de abalorios y cima reversa, donde se establece la línea de imposta del arco de medio punto. Siguiendo hacia arriba, otras dos hornacinas, bordeadas de lesenas con la misma decoración, que albergan, la de la izquierda, una figura femenina con vestiduras clásicas y una cornucopia apoyada en el brazo izquierdo, identificada por Santiago Sebastián como Abundancia (fol. 48v del Codex Escorialensis) y, la de la derecha, una mujer desnuda, cubierta con lienzo flotante, que también tiene en el brazo izquierdo una cornucopia, pero que tiene los ojos vendados y, en la mano derecha, sujeta una especie de pieza arqueada sobre la que va atado el

lienzo que se curva con el viento, y la cubre en parte. Tiene los pies metidos en una pequeña barca, con un mascarón de proa con la cabeza de un ser posiblemente marino, con la boca abierta por la que asoman unos grandes dientes, sobre la que se mantiene, lógicamente, de forma inestable. Este dibujo no aparece en el Codex, aunque, como dice este mismo autor, es posible que se trate de una hoja perdida. A nuestro entender es, una vez más, la representación de la Fortuna-Occasio, elusiva e inestable, que aparece, también en el arco del Castelnuovo, y a la que aquí no se la ha querido representar calva con un mechón de pelos en la frente quizá porque en nuestro país no se conocía este tipo de imagen, que hubiera podido parecer confusa<sup>1185</sup>.

La parte superior tiene un bello arquitrabe fina y profusamente decorado, a base de diez molduras entre las cuales podemos ver bandas lisas, finos listeles, sargas de perlas y abalorios, hojas de acanto, hojas acorazonadas, hojas lésbicas, acanaladuras verticales, etc., etc... en aumento hacia arriba, lo que permite que, sobre él, se apoye el friso. La cornisa, también a base de molduras clásicas, y también en aumento hacia afuera, muestra dentellones, abalorios, ovas y flechas, y dos cimas reversas, una de ellas finalizando el marco.

El friso de este entablamento reproduce uno de los sarcófagos de temática marina de los que hablamos extensamente en el epígrafe 6.2.3.3, al que nos remitimos en cuanto a su significación, reproducido igualmente en el folio 15v del reiterado cuaderno escurialense<sup>1186</sup>, que muestra un thíasos musical, en el que nereidas y tritones tocan instrumentos y parece que cantan, con un mascarón en la parte central inferior. Respecto de este relieve, sin embargo, es preciso hacer algunas precisiones (Ilust. num. 127.11 c):

- en primer lugar, el representado en el Códex (15v, 1), no aparece en su totalidad, como se puede ver en este friso. En aquél falta, para empezar,

<sup>1185</sup> Aunque el dicho “la ocasión la pintan calva” nos es, aún hoy, sobradamente conocido.

<sup>1186</sup> Sebastián López, S., “Los grutescos...”, op. cit. p. 147-8.

las piernas de la nereida de la izquierda; pero también el tritón barbudo que sopla una trompa o cuerno y lleva un remo en la mano, así como la nereida que le cabalga. Por lo que debemos inferir que quien tenía este modelo lo tenía completo, y, por tanto, quizá no lo copió del Codex, sino de otro cuaderno en el que se había copiado enteramente, o directamente del original que se hallaría, en aquel momento, visible para los artistas interesados,

- Esto nos lleva a la segunda cuestión: Hülsen y Michaelis, en su estudio sobre el Codex, afirman que Carl Robert, el iniciador de los estudios sobre sarcófagos romanos, le había dicho personalmente que éste no existe en la actualidad, que ha desaparecido<sup>1187</sup>, por lo que, hoy, no podemos confirmar cómo era en realidad, lo que hace aún más valioso este friso de La Calahorra, como documento de un ejemplar desaparecido.

En los resaltes del friso, a ambos lados de éste, dos escenas: a la izquierda, una figura montada sobre lo que parece una pantera, tiene una gran similitud con los sátiros que acompañaban el thíasos dionisiaco, ya que incluso lleva en la mano un palo con una especie de antorcha en su punto más alto, que identificamos como el sistro de los bacantes, que acompañaban a las ménades, aunque el escultor haya creído que se trataba de una antorcha, por desconocimiento mitológico, su origen es el sarcófago dionisiaco que aparece en CE 39v, pero hay que resaltar que, aunque la postura es idéntica, éste lleva en la mano el sistro, no un escudo como el del dibujo aludido. En el resalte de la derecha, un centauro con un personaje sobre su lomo, al que es difícil identificar (parece un putto) porque está de espaldas, pero que, con una mano, se sujeta al cabello del centauro mientras que, con la otra, sostiene una pieza de lienzo, que, al contrario del que sostiene la Fortuna-Occasio, no se halla hinchada por el viento.

---

<sup>1187</sup> Hülsen Ch., Michaelis, A., y Egger, H. (ed.), *Codex Escorialensis, Ein skizzenbuch aus der werkstatt Domenico Ghirlandaios*, p. 76, Alfred Hölder, K. und K. Hof- und Universitäts Buchhändler, Viena, 1906.

Respecto de esta última figura, queremos, de nuevo, traer aquí el arco del Castelnuovo de Nápoles, que en el resalte izquierdo del arco inferior, en la escena de la derecha de los lunetos, exhibe una escena idéntica, aunque tratada de forma diferente, ya que en Nápoles el putto está de frente, y no de espaldas como es el caso presente, y su lienzo se hincha con el viento, en lugar de quedar caído sobre la grupa del centauro. Es preciso que traigamos aquí, igualmente, la escena del pedestal izquierdo a la entrada de la capilla del Castelnuovo, en el gran patio de la fortaleza. En este pedestal, se ha representado una escena de thíasos dionisiaco en la cual un *putto*, de pie sobre el lomo de un centauro, levanta las manos sosteniendo un lienzo también hinchado por el viento. A estos dos personajes acompaña otro centauro que toca el aulós, y, ambos semianimales tiran de un carro en el que va reclinada una figura femenina que sostiene una cornucopia, que es, obviamente, la Abundancia. Queremos llamar la atención sobre esta coincidencia, e incluso, similitud, de imágenes y temáticas, en la que se unen dos figuras muy parecidas, aunque en postura variada de la segunda en relación a la primera, y la del thíasos dionisiaco, que aparece también en el resalte izquierdo de esta portada, al igual que en la escena del pedestal de la capilla del Castelnuovo. No sabemos a qué se debe la inclusión de estos temas en la portada que estamos comentando, pero sí que las imágenes y los temas son muy similares, y vuelven a traer a primer plano la relación de los edificios Mendoza con el Castelnuovo de Nápoles, pese a que, en este caso concreto, estas representaciones no se encuentren en el Codex Escorialensis.

Para finalizar el análisis de esta portada, es preciso que veamos la arquivolta que forma el vano: cuya decoración está formada por una fina cenefa a base de semipalmetas del tipo madreSelva que salen de un roleo en forma de ola, sobre la que tenemos que decir lo mismo que para las otras arquivoltas decoradas con palmetas: que parece haberse pretendido marcar la diferencia con los anteriores edificios Mendoza. Con un cartón decorado, muy similar al de la puerta de entrada de Santa Cruz de Valladolid que ya hemos visto también en la portada del rellano de la escalera. Este arco tiene un intradós decorado con

casetones dentro de los cuales se ha incluido rosetones acompañados de decoración vegetal, rosetones que, ya lo hemos dicho varias veces, provienen de los que hay en el intradós del arco inferior del Castelnuovo. Igualmente, las albanegas del arco están decoradas con dos rosetones similares (igual que la puerta del rellano de la escalera), aunque aquí están envueltos en una guirnalda confeccionada con pequeñas flores. El resto de la albanega está también decorado con las cintas plisadas a las que también se dio una gran importancia decorativa, por ejemplo, en San Antonio de Mondejar.

Para terminar el presente análisis del Salón de los Marqueses, es preciso poner de relieve algunas cuestiones que, creemos, se refieren a la relación del Marqués del Cenete con los Trastámara aragoneses, y, en concreto, con la visita que éste pudo haber realizado a Nápoles con ocasión de su viaje a Italia, documentado después del 26 de noviembre de 1504 y antes del 22 de abril, o del 9 de julio, de 1506)<sup>1188</sup>. Como hemos visto a lo largo del análisis de la parte palaciega de La Calahorra, algunos de los motivos decorativos, en general, pero, sobre todo, en la portada del Salón de los Marqueses, la más cuidada y, podríamos decir, la más estudiadamente estructurada de todo el conjunto decorativo, tienen relación no solo con el gran arco erigido por Alfonso V, sino también con la portada de la Capilla Palatina, abierta al mismo patio, obra que data de época contemporánea al Marqués (véase nuestro epígrafe 9.4.3.A):

- En primer lugar, es obligado citar el formato de arco de triunfo, como si el Marqués quisiera parangonar esta obra suya con los dos superpuestos que forman la gran entrada del Castelnuovo,
- Igualmente, los personajes que aparecen en la portada de La Calahorra, tienen una relación directa con las imágenes napolitanas, exceptuando el Apolo, que no se halla en ninguna parte en el arco italiano, tanto el Hércules, como la Abundancia y la Fortuna-Occasio son conceptos e ideas, plasmados en imágenes, que aparecían en aquél y que se repiten en éste,

---

<sup>1188</sup> Marías, F., "Sobre el Castillo...", op. cit., pp. 124 y 129. Igualmente, Gómez-Moreno Martínez, M., *Hacia el Renacimiento...* op. cit. p. 61.

posiblemente por algún tipo de transmisión ideológica que desconocemos, pero que no podemos negar.

- Otro tanto podemos decir de las figuras (jóvenes o *putti* que cabalgan seres marinos) en los frontales de los pedestales, que tienen que ver con las que aparecen en las cornucopias que enmarcan al mascarón bajo el estribo izquierdo del arco inferior del Castelnuovo (Ilust. num. 41.6 c).
- Y, hablando de mascarones, el que se repite varias veces en La Calahorra tiene un gran parecido con el que se halla en la zona interior izquierda del arco, en la primera luneta, que también hemos señalado (Ilust. num. 44.6),
- La estrecha relación con las imágenes de la portada de la Capilla Palatina, como los bustos en los laterales de los pedestales, que se repiten de forma similar en La Calahorra, la figura del niño sobre el centauro, que aparece dos veces en el Castelnuovo (luneta derecha del friso en el resalte izquierdo del arco inferior –Ilust. num. 21.6 c)-, y pedestal a la entrada de la Capilla –Ilust. nums. 1, Ap1, y 127.11 b -), y aquí se encuentra en el resalte derecho del friso, sobre el capitel. Igualmente, el relieve muy bajo de los ramos de flores sobre una vasija tanto en aquella Capilla (la Jarra de la Salutación) como en esta portada.

Si tenemos en cuenta todas estas coincidencias, creemos que también en esta obra Mendoza se detecta un fuerte influjo de las imágenes que aparecen en el Castelnuovo, sobre todo, en esta portada del Salón de los Marqueses.

#### 11.2.7.4.- Comentarios finales. El Codex Escorialensis en La Calahorra. Las fuentes de los demás motivos decorativos.

Dado que fue la relación entre las imágenes de la Calahorra con el cuaderno escorialense la temática que más literatura ha suscitado, creemos necesario traer aquí, primeramente, una comparación entre las imágenes del Codex y las que aparecen en la Calahorra.

Como hemos visto, en las dos ventanas profusamente decoradas de la planta baja de la panda Oeste aparecen las siguientes imágenes basadas en láminas del Códex:

- La Victoria que escribe su nombre sobre un gran escudo, folio 31r del Codex, pedestal izquierdo, ventana izquierda,
- La figura femenina, con una antorcha sobre un largo bastón, tras de la cual se puede ver la cabeza de un gran delfín, fol. 54v, pedestal derecho ventana izquierda,
- El Apolo del fol.53r, pedestal izquierdo, ventana derecha,
- La figura femenina que no corresponde específicamente con las del Codex, aunque recuerda la del fol. 48v, que sostiene, en su brazo derecho una cornucopia, pedestal derecho ventana derecha,

Y, en la portada del Salón de los Marqueses, en su planta superior, Panda este, igualmente:

- el Hércules sosteniendo la piel del León de Nemea fol. 37r, hornacina de la izquierda, inferior, en la portada del Salón de los Marqueses,
- el Apolo del Belvedere, del folio 64r, en la hornacina de la derecha, inferior, de la misma portada,
- la figura femenina con vestiduras clásicas y una cornucopia apoyada en el brazo izquierdo: Abundancia fol. 48v del Codex, en la hornacina superior de la izquierda, misma portada.

Y eso es todo. Podemos admitir, como ya hemos dicho en el epígrafe correspondiente, que se haya perdido una página donde estuviese la representación de la hornacina superior derecha, del mismo Salón, pero aquí terminan las imágenes del Codex utilizadas en La Calahorra.

Sin embargo, hay una (enorme) cantidad de motivos decorativos que hemos venido describiendo y que se ha plasmado en La Calahorra, que NO se encuentra en el Codex. Por tanto, o bien se trataba de modelos pertenecientes

a los talleres italianos de Carlone y de los otros escultores mencionados, por lo que no pueden haber figurado en un cuaderno propiedad de la familia, o es que se ha perdido mucho más de lo existente en los modelos del cuaderno de El Escorial.

Sí hemos podido constatar que en La Calahorra, al igual que en otras obras Mendoza, aparecen motivos (siempre fragmentos, detalles, nunca copias completas) que se encuentran entre las páginas de este cuaderno escorialense y que hemos ido reseñando puntualmente: aunque muchos de éstos, por ser de uso común en la escultura de finales del Quattrocento italiano, podrían no tener que ver con la utilización del Codex por parte de quienes llevaron a cabo la obra del castillo-palacio granadino.

Cuestión distinta son los motivos utilizados en La Calahorra que provienen del arco del Castelnuovo de Nápoles. En concreto, muchas de las imágenes del Salón de los Marqueses, como acabamos de ver, pero también algunos más que aparecen desperdigados entre toda esta profusa masa decorativa, y que hemos ido señalando en cada ocasión en que han aparecido.

Igualmente, hemos podido relacionar motivos ya utilizados en otras obras Mendoza, como la tumba del padre del Marqués en la catedral de Toledo. Utilización que no solamente nos ha parecido una reiteración, sino que creemos que ésta ha sido conscientemente buscada, posiblemente como recordatorio y homenaje del hijo al padre.

Se han usado también otros sistemas y modelos de la tradición familiar Mendoza, o algunas novedades de ésta:

- el uso de los Salmos inscritos en alguna parte muy visible: Palacio de don Antonio de Mendoza en Guadalajara y frisos de la planta superior de La Calahorra,



- los rosetones enmarcados en casetones, provenientes, en todos los casos, de los intradoses de los arcos del Castelnuovo, así como las albanegas de las portadas que abren su vano en arco, que creemos se basan en las del arco interior de su zaguán, obra de Ferrante,
- la solución de esquina de columnas y capiteles pareados, del Palacio de don Antonio de Mendoza en Guadalajara,
- los diferentes enmarcamientos en frisos y arquivoltas a base de palmetas, que recuerdan, muy de cerca, esta tradición familiar, ya iniciada en Santa Cruz de Valladolid, y que parece que se ha querido continuar, aunque marcando la diferencia, y añadiendo modelos nuevos, que remozan los de los primeros edificios (Cogolludo, Mondéjar),

En resumen, podemos decir que muchos de los motivos utilizados por los Mendoza, fruto de la relación de la familia con los Trastámara aragoneses, siguen apareciendo en La Calahorra, igual que en todas las demás obras que hemos reseñado: grifos, cornucopias, palmetas, láureas, querubines, delfines, cintas plisadas, etc., etc., entre otras.

A todo lo anterior, se ha añadido un repertorio de grutescos (en su sentido propio y específico, es decir, seres humanos o animales vegetalizados) que no existía en las anteriores obras de la familia y que creemos proviene de los repertorios aportados por los operarios y escultores mencionados y conocidos por la documentación de La Calahorra, pero también por el, ya mencionado, “nuevo” arquitecto que empezó a introducir motivos diferentes de los que habían sido utilizados hasta el momento (Santa Cruz de Valladolid, Cogolludo, Mondéjar) ya desde la realización de la portada y el piso superior del palacio de don Antonio en Guadalajara.

Algunos de estos modelos de grutescos empezamos a verlos en la tumba del Cardenal Arzobispo de Sevilla: los “pedestales” bajo las jambas de los santos (Ilust. num. 100.11), aunque aquí se ha desbordado su uso, creando una nueva base iconográfica basada, en muchas ocasiones, en las temáticas del párrafo anterior, y adaptando los estilos propios a las mismas, y, pese a ello, muy alejada de las tradiciones constructivo-decorativas que habíamos visto en los edificios realizados al principio.

### 11.2.8.- El Hospital de Santa Cruz, Toledo (Ilust. num. 128.11)

En su obra sobre la imagen de Toledo en el Renacimiento, Rosario Díez del Corral explica, en términos generales, la situación en que se encontraba la asistencia a la pobreza a principios del siglo XVI, y cómo se pretendía extirpar la lacra de la mendicidad a partir de un nuevo concepto de beneficencia<sup>1189</sup>. Lo que parece difícil de explicar, en nuestra época, es la realidad que se vivía y el por qué del interés del Cardenal por los niños huérfanos, abandonados al nacer. Salazar de Mendoza, casi cien años después, describía la situación,<sup>1190</sup> mostrando la urgencia de tomar medidas, aunque fuera a nivel simplemente individual, como lo hizo don Pedro González de Mendoza al fundar el Hospital de Toledo, y dejarlo como heredero del remanente de los bienes de su testamentaría, una vez excluidos los que se dedicaban a sus obligaciones y pagos, y los que aplicaba a la salvación de su alma.

Como hemos visto en el epígrafe correspondiente, el hospital estaba dispuesto para cumplir sus funciones en 1514, aunque, posiblemente, aún no había terminado (quizá ni siquiera había comenzado) la parte de la obra destinada a la decoración de fachadas y patios. Ésta finalizó, si debemos atender al escrito del arzobispo de Toledo transcrito por Azcárate, en 1524<sup>1191</sup>.

La obra que analizamos es la última en la serie iniciada por los Mendoza, como unidad familiar que deseaba mostrar un rostro, nuevo y diferente, a su mundo,

---

<sup>1189</sup> Díez del Corral Garnica, R., *Arquitectura y mecenazgo...* op. cit. p. 177.

<sup>1190</sup> «No se puede encarecer el beneficio que ha recebido España con la fundacion de este hospital, principalmente en la criança de los niños expósitos. Ha sido singular remedio contra las crueldadesde sus padres. Vianse antes muchos hijos arrojados en el campo a las fieras, y a las aues, ahogados otros en los ríos, arroyos, y en los poços. Otros enterrados en muradales, y otros hechados enlugares sucios. Los más piadosos los ponían a las puertas de las yglesias, donde se los comían, y despedaçauan los perros, y otros animales... Hanse labrado a exemplo de este hospital, otros muchos en todo el Reyno: de manera que apenas ay oy buen lugar en él, en que no aya comodidad y abrigo, para recoger estos niñosy criallos», Salazar de Mendoza, P., op. cit., p. 399-400.

<sup>1191</sup> Azcárate, J.M., «Alonso de Covarrubias...», op. cit.

ya que, precisamente en torno a las fechas en que se construyó, y decoró, el Hospital de Santa Cruz en Toledo, ya se había empezado a adoptar, por toda la sociedad de sus pares, el mismo tipo de planteamientos, de forma que no podemos hablar ahora de una “ostentación de lo nuevo”, exclusiva de una familia, sino de una generalización de modelos que supuso que los Mendoza ya no fueran los “líderes de opinión” en cuestiones artísticas (entendiendo por este término a las relacionadas con la construcción de edificios y su decoración, así como con los monumentos funerarios que debían distinguir a la familia).

A lo anterior hay que añadir que la mentalidad clásica y equilibrada que se había impuesto en Italia a partir de Petrarca, empezó a diluirse en una “moda” que suponía un incremento, cada vez mayor, de los motivos decorativos, y que desembocó en demasías como las de Giovanni Antonio Amedeo. Es interesante notar que los Mendoza pasaron de la sobriedad de lo clásico (Santa Cruz de Valladolid, Cogolludo, Guadalajara) al abigarramiento decorativo de lo que se ha llamado plateresco<sup>1192</sup> en solo unos pocos años: desde 1485 a 1515/25, y que esta última obra del Cardenal Mendoza cierra un círculo que él mismo había comenzado en Valladolid.

Como hemos puesto reiteradamente de manifiesto, la introducción del lenguaje renacentista en Castilla se produjo, fundamentalmente, a base de la adopción de motivos decorativos importados de Italia, y es en esta “recta final” de su actividad, cuando ya prácticamente tales motivos están instalados en la mentalidad del estrato social que tiene la posibilidad de adoptarlos o rechazarlos, cuando llega este punto final de las obras Mendoza como “ostentación de lo nuevo” y se lleva al paroxismo la utilización de todos, pero todos, los motivos que la familia consideraba como sus emblemas, y los mezclan con lo que, aparentemente, era también “nuevo” en el momento: la acumulación y profusión de todos estos motivos, juntos (y podríamos también decir, revueltos) en esta obra.

---

<sup>1192</sup> No deseamos, ni es la finalidad del presente trabajo, entrar en la infinita serie de discusiones sobre el término y su aplicación, adecuada o inadecuada, a este preciso periodo de la historia del arte en nuestro país.

### 11.2.8.1.- Análisis iconográfico de los elementos decorativos de la fachada y del claustro noble

#### 11.2.8.1 A.- La fachada: la portada y su formato

La portada está dividida en dos cuerpos (Ilust. num. 129.11): el superior de mucha mayor envergadura y complicación que el inferior, que supone una cuarta parte del conjunto total.

El cuerpo inferior nos remite al del otro edificio del Cardenal: el Colegio de Santa Cruz de Valladolid: el formato que ahora nos ocupa es una reiteración del de aquella, aunque, en este caso, adaptándola a los nuevos motivos que se han empezado a utilizar, y no debiendo ajustarse a la situación anterior: decorar un edificio ya construido al que solo se le podían añadir detalles que pusieran de relieve los nuevos puntos de vista.

El cuerpo superior de la portada, está relacionado con el Altar del Sacramento de la iglesia de Santo Spirito de Florencia, sufragado por la familia Corbinelli y realizado por Sansovino entre 1485-90. Se utilizó este modelo, como hemos dicho en otro lugar, para el cuerpo superior de la tumba del Cardenal Mendoza, en la catedral de Toledo, pero igualmente en la portada de la Capilla Real de Granada. Plantearemos esta cuestión en el momento adecuado.

#### 11.2.8.1 B.- La fachada. Análisis iconográfico de los elementos de la portada

##### *El cuerpo inferior* (Ilust. num. 130.11)

Como hemos dicho, es un desarrollo de la portada del Colegio de Valladolid, adaptándola al cambio que se había producido en el cuarto de siglo que había transcurrido entre la construcción de ambos edificios. Se ha mantenido en Toledo, por tanto, el vano (aunque en este caso adintelado, no en arco, y con un marco interno, también decorado, igual que en algunas de las portadas de la

Calahorra), y sobre éste se ha colocado un entablamento sostenido por columnas, que, a su vez, sostiene una semiluneta con la imagen del Cardenal y Santa Elena. Sobre ésta se situaría el alfiz que se puede apreciar en el retrato del Cardenal, antes de la remodelación de la fachada en el siglo XVIII, en el que aparecían los putti tenantes de su escudo. Aquí, este alfiz, tan simple y gótico, se ha sustituido por un segundo cuerpo (Ilust. num. 131.11) muy similar al del arco superior del monumento funerario del Cardenal Mendoza en la catedral de Toledo, al que se puede relacionar con el Altar del Sacramento de la iglesia de Santo Spirito de Florencia, sufragado por la familia Corbinelli y realizado por Sansovino entre 1485-90, como ha apuntado Patrick Lenaghan<sup>1193</sup>. En este segundo cuerpo se ha introducido la imagen del Abrazo ante la Puerta Dorada, y, en las hornacinas laterales, dos santos que no muestran símbolos parlantes, por lo que nos es imposible identificarlos.

El rincón de las columnas “arrinconadas” de Gómez-Moreno se ha dejado libre y se ha ampliado para colocar en él esculturas similares a las que decoran las hornacinas de las portadas de los templos góticos<sup>1194</sup> (aunque, en este caso, los santos se han sustituido por Virtudes), al tiempo que en lugar de la columna “arrinconada” y la pilastra de Valladolid, en el presente caso se han utilizado dos columnas, totalmente decoradas con grutescos (en su sentido propio y específico de personas o animales vegetalizados), siguiendo la consolidada tradición familiar, aunque se ha forzado la estructura de la portada, adelantando las columnas (que coincidirían con las pilastras de Valladolid) de los laterales externos para producir el abocinamiento del que habla Marías, y

---

<sup>1193</sup> Lenaghan, P., “Reinterpreting...”, op. cit., p. 19, y Nota 11. Este segundo cuerpo decorativo también se utilizó, o se estaba utilizando contemporáneamente en la portada de la Capilla Real de Granada, como veremos.

<sup>1194</sup> En este sentido, dice Fernando Marías de la fachada que “Su estructura decorativa es gótica; no solo es gótica la estructura arquitectónica en el plateresco como acertadamente señaló Bevan al hablar de un plateresco gótico, anterior a la penetración de los ornamentos renacentistas. Su tendencia vertical, su organización abocinada, las esculturas siguiendo la curva del tímpano; su insistencia en la heráldica, las columnas que, como bocelones, ligan los dos cuerpos, la arquivolta que se interrumpe para cobijar la imagen de la Caridad; proceden de la estética tardogótica”. Marías, F., “Del gótico al manierismo...”, op. cit. pp. 134-35.

permitir, por ende, un mayor espacio donde apilar nuevos motivos decorativos<sup>1195</sup> (Ilust. num. 132.11).

### *Las columnas y sus capiteles*

Tenemos ahora dos columnas a cada lado (en lugar de columna y pilastra), cuyos fustes varían (aunque son simétricamente idénticos): los de las interiores, están formados por tambores y balaustres superpuestos y decorados con acanaladuras o con guirnaldas clásicas (como las ventanas de la panda oeste, planta baja, de La Calahorra), mientras que los de las exteriores tienen el formato normal, cilíndrico, de cualquier fuste. Ambos están cubiertos de decoración, como ya hemos dicho, de grutescos, entre la que podemos aludir a los variados vástagos, superpuestos, entre los que se introducen diferentes tipos de vasijas (con frutas, o sirviendo de base para el fuego de un flamero), y figuras monstruosas, como la esfinge acucillada de 55v,2 CE, o un mascarón barbudo con un extraño tocado muy similar al que encontramos en el pedestal izquierdo, registro inferior, del arco del Castelnuovo.

Los capiteles de ambas columnas (Ilust. num. 132.11) son del tipo corintio; tanto los de las columnas exteriores, como los de las interiores tienen el mismo anillo acanalado que los de la planta baja de La Calahorra. En la decoración del kálathos, sin embargo, se ha incluido, en los exteriores, las dos cabezas de carnero que figuran en el pie del gran candelabro de 16v CE, de cuyos cuernos cuelga una guirnalda partida en dos por el tallo del ábaco, que finaliza en la misma vasija cerrada que hemos visto en algunos otros motivos decorativos Mendoza (capiteles del palacio de don Antonio, o eje de simetría de los delfines de la tumba del Cardenal en Toledo, o en el friso del rellano de la escalera en La Calahorra). Los capiteles interiores, de tamaño inferior, muestran, en el centro del kálathos, dos caulículos que surgen del tallo del ábaco, con el interior estriado (con el mismo formato que las dobles volutas que hemos venido

---

<sup>1195</sup> Se trata del “horror vacui” típico de nuestro plateresco, pero también del plateresco gótico, del que habla Marías en su trabajo mencionado: op. cit. p. 135.

viendo a lo largo del presente trabajo, desde el Castelnuovo napolitano) y con las hélices decoradas con hojillas.

Los pedestales sobre los que se apoyan ambas columnas están muy deteriorados, tanto por hallarse a la altura del paso, como por impactos, posiblemente de proyectiles, que hayan debido sufrir a lo largo de sus quinientos años de historia, por lo que no haremos comentario sobre las imágenes que los decoran.

En la misma vertical se halla el marco interior del vano (Ilust. num. 133.11), decorado en su totalidad por varias molduras: de fuera hacia adentro: guirnalda de laureles atada en segmentos, moldura lisa rematada con sarta de perlas, listel, friso con escudos del Cardenal alternando con cruces de Jerusalén y racimos de frutas atados con cintas plisadas (motivos que también hemos venido viendo reiteradamente), una sarta de abalorios entre dos listeles y una moldura final similar a las de hojas de acanto, aunque no exactamente así.

Para finalizar esta descripción vertical, nos ocuparemos de las cuatro figuras que han sido ubicadas en el rincón, ampliado, donde hubieran estado las columnas arrinconadas de Gómez-Moreno: se trata, creemos, de las cuatro Virtudes Cardinales, siguiendo con la tradición medieval, y, en este caso, también del arco del Castelnuovo. A la derecha, y en la parte inferior, la Fortaleza, que sujeta a un león y mete la mano en su boca, en la parte superior, la Prudencia, con uno de sus símbolos parlantes, la serpiente, enrollada en su antebrazo izquierdo; a la izquierda, en la parte inferior la Justicia (está muy destruida y no se aprecia ningún símbolo que la pueda identificar, pero las otras tres sí son identificables, por lo que ésta debe ser la correspondiente, sin duda), y, en la parte superior, la Templanza, trasvasando agua a una vasija de vino (Ilust. num. 133.11).

*El entablamento sobre las columnas.* Con sus tres partes canónicas, arquitrabe, friso y cornisa, y habiéndose dando la máxima importancia al friso. Arquitrabe y



cornisa está formados por bandas lisas (podríamos decir mejor listeles) entre las que encontramos sartas de perlas, ovas y flechas y acanaladuras, debajo, y por las mismas bandas, acanaladuras, ovas y flechas, abalorios y una última moldura, más amplia que las anteriores, donde se ha plasmado una especie de palmeta que en lugar de pétalos tiene hojas, como eje de simetría que enlaza con otro, formado por un pequeño flamerio, a través de unas grandes hojas rizadas en roleos. Se ha dado mayor importancia al friso, como es habitual, en el que se ha representado grandes guirnaldas de laureles, formando lunetas en el interior de las cuales se ha ubicado una panoplia (dos escudos sobrepuestos encima de dos picas cruzadas); en el punto de unión de las guirnaldas, un colgante de frutas. Motivos, todos ellos, que hemos visto repetirse en las obras de Mendoza desde el palacio de Don Antonio en Guadalajara (Ilust. num. 134.11).

En el lugar de honor del friso, dos *putti* sin alas parecen flotar en el aire mientras sostienen el escudo del Cardenal. Creemos interesante poner de relieve que estos putti tienen el mismo gesto inquietante que los amorcillos que sostienen los escudos en el arco del Castelnuovo; tanto allí, como aquí, abren mucho los ojos, fruncen el ceño y parecen tener “los pelos de punta”, como dice la coloquial expresión. En otro apartado del presente trabajo hemos aludido a la “terribilitá” miguelangelesca para entender esta expresión, porque, aunque existe y está ahí, no nos la podemos explicar.

El friso presenta dos resaltes a cada lado, correspondientes con los capiteles de las columnas decorados, tanto los interiores como los exteriores, a base de una panoplia de la que cuelga una guirnalda, naturalmente adaptadas al tamaño de cada uno de ellos (ya hemos dicho que los que coronan las columnas interiores, más pequeñas, también son inferiores en tamaño).

#### *Las arquivoltas sobre el entablamento* (Ilust. num. 135.11 a)

A dos tipos de columna corresponden dos diferentes sistemas de arquivolta:

El inferior forma una semiluneta con una profundidad que le permite albergar la imagen del Cardenal y Santa Elena, que, en la presente ocasión, están acompañados por san Pedro (el santo patrón del Cardenal), que se le muestra a la Emperatriz, para recomendarlo, y, junto a la Santa, otro miembro de la corte celestial que no alcanzamos a reconocer (suponemos que, por la simetría apostólica, debería ser san Pablo); a los lados, dos acólitos portan el capelo (el de la izquierda) y una enjoyada mitra de obispo (el de la derecha). El intradós de la arquivolta está decorado por los mismos rosetones de los que venimos hablando en otros monumentos Mendoza.

Podemos asimilar los enmarcamientos de esta semiluneta, por las diferencias de resalte sobre su plano de las diferentes arquivoltas que los componen, a los de Mondejar, de los que ya hemos dicho que son arquivoltas en tres planos escalonados, aunque aquí los planos escalonados son más y se van ampliando más gradualmente.

Se ha utilizado aquí el mismo planteamiento, haciendo un poquito más sobresaliente cada una de ellas, hasta llegar al bocel que compone la arquivolta final. De fuera hacia adentro, encontramos: una guirnalda de laurel, dividida en cortos segmentos por ataduras, sobre ésta, y un poco resaltada, una banda lisa separada de la siguiente por una sarta de abalorios que se encaja en el ligero resalte de la siguiente, tres veces más ancha que la anterior, que se ha decorado con una temática de fondo, que es la M mayúscula de la familia, sobre estas emes, cruces potenciadas alternándose con querubines (de cuatro alas); un nuevo pequeño resalte forma la siguiente, un listel, y, a continuación, otra sarta de abalorios encajada en otro listel resaltado, una moldura de ovas y flechas y una nueva banda lisa, en disminución con respecto a la última, son el final de las arquivoltas. La penúltima esta formada por un gran bocel decorado por vasijas sobre vástagos, superpuestos unos a otros, ocupando todo el semicírculo y "sostenidos" por ligaduras de las que, como siempre, salen roleos en cuyo centro están las sempiternas flores cuyos peciolos cuelgan formando capullos, gránulos, etc.. en donde estaría la clave de este arco, se ha roto el

bocel para insertar una hornacina con una representación de la Caridad<sup>1196</sup> (Ilust. num. 135.11 b).

La última se ha rehundido en relación con el plano de la fachada, y dentro del hueco se han insertado, alejadas de la clave, dos figuras que deben representar a las otras dos Virtudes Teologales: la Fe y la Esperanza (cuyos atributos son indistinguibles, en este caso), puesto que atravesando el bocel anterior y este hueco, se ha ubicado, en el lugar principal, a la Caridad, a cuyas faldas se agarran, a los lados, dos niños desnudos, recordando una de las finalidades principales del edificio: la recogida y crianza de los niños abandonados. Entre las tres figuras, dos querubines, representados no solo como cabeza y alas, sino que, aquí también muestran el torso desnudo, con las manos juntas, en actitud de oración, pero con las cuatro alas canónicas.

Las columnas exteriores soportan un nuevo enmarcamiento de esta elaborada semiluneta consistente en otro gran bocel que se corta a la mitad del recorrido del arco, a cada lado. Utilizando la gráfica imagen de las manecillas del reloj, diríamos que este bocel termina a las 11.00 y a las 13.00 de la esfera, o, dicho de otra forma, las manecillas formarían un segmento de un sexto de la circunferencia completa. El arranque de este gran bocel se halla oculto por dos grandes flameros apoyados en una basa de sección triangular, con el vértice hacia el espectador, que descansa sobre un tambor liso. Sobre esta basa un gran cuenco gallonado (4r,4v CE) y sobre éste un nuevo tambor con un querubín, y un vástago abalaustrado decorado con guirnaldas que finaliza en el gran cáliz de donde surgen las llamas.

Este bocel se quiebra (a las 11.00 y a las 13.00) para seguir en línea recta y terminar en una especie de tambor (que no capitel) que soporta un nuevo entablamento, formando un marco adintelado para la figura de la Caridad, marco en el que se forman, obviamente, albanegas que contienen la cruz

---

<sup>1196</sup> Marías, F., "Del gótico al manierismo..", op. cit. p. 135.

potenzada inscrita en una láurea, colocadas en oblícuo, y “sostenidas” por las dos dobles volutas con decoración interior estriada, habituales en la imaginería Mendoza.

Nuevo entablamento formado, igualmente, por arquitrabe (abalorios, acanaladuras, guilloché, etc...) que a la vez sirve de marco superior a la hornacina de la Caridad, friso y cornisa (hojas acorazonadas, pequeñas ménsulas para formar un nuevo resalte, dentellones y hojas lésbicas). El friso central, roto también para alojar a esta Virtud Teologal, muestra cuatro grandes grifos, afrontados dos a dos en un eje de simetría formado por una elaborada vasija terminada en fuente con frutas, a los lados, cuyas colas terminan en un gran roleo vegetal que recuerdan extraordinariamente a los que decoran el basamento del sarcófago de don Íñigo López Carrillo de Mendoza, en la Capilla de Santiago de la catedral de Toledo (Ilust. num. 135.11 b). En los resaltes del friso dos esfinges acucilladas (55v,2 CE), similares a las de los fustes que flanquean la puerta (Ilust. num. 135.11 a).

#### *El cuerpo superior* (Ilust. num. 136.11)

Este último entablamento sostiene el cuerpo superior de la portada, al que ya hemos relacionado con el Altar del Sacramento de la iglesia de Santo Spirito de Florencia, sufragado por la familia Corbinelli y realizado por Sansovino entre 1485-90. Además de en la tumba del Cardenal, en la catedral de Toledo, se utilizó también este modelo en el cuerpo superior de la portada de la Capilla Real de Granada: esta obra se considera por los autores finalizada en 1517, aunque, según otros, se prolongó hasta 1521. Ello significa que ambas obras fueron prácticamente contemporáneas y, lo que es importante para el trabajo presente, que había una comunicación entre quienes trabajaban en ellas.

Como la remodelación de la Capilla se inició en 1510 por intervención del Conde de Tendilla, nos preguntamos en qué medida tanto quienes tenían los modelos en Toledo, como quienes los estaban utilizando en Granada, se decidieron por

este formato de común acuerdo o por casualidad, lo que, conociendo la vinculación Mendoza entre ambos, nos parece demasiado casual<sup>1197</sup>.

El formato de este segundo cuerpo es el de un arco de triunfo, sostenido por cuatro columnas, y dejando un hueco central casi cuatro veces más ancho que los de los lados. En sus laterales, las dos grandes volutas con decoración de estrías que venimos viendo desde el Castelnuovo, y, a sus costados, dos grandes balaustres que terminan en una fuente de frutas, replicada por una pequeña que corona las volutas.

Las cuatro columnas, tienen la parte inferior decorada con estrías oblicuas, hasta un tercio de su altura, incluido el capitel, y el resto cubierto de decoración a base de motivos vegetales y vasijas. Sus capiteles nos recuerdan los de las pilastrillas de los contrafuertes del Colegio de Valladolid (Ilust. num. 23.11) y sostienen, a ambos lados, dos arquivoltas decorados con rosetas, y en la zona central, la parte superior del arco, apoyada en dos grandes ménsulas que solo podemos ver por su parte frontal, porque a ambos lados hay dos *putti* sentados, muy deteriorados, flanqueados por dos pequeños flameros.

Sobre esta parte superior, un nuevo entablamento cuyo friso se ha decorado a base de los ejes de simetría de tipo cogollo de los que hemos hablado en otras ocasiones<sup>1198</sup>, alternando rosetas y veneras, con una cornisa de varias molduras, la más importante de las cuales es de dentellones. Finalmente este último entablamento tiene en su centro un eje de simetría formado por un cogollo vegetal de acanto que sostiene varias vasijas alternadas y, sobre éstas, la cruz de Jerusalén (que ha desaparecido, pero que podemos colegir por los restos que permanecen). Engarzados por las colas en forma de roleo al centro

---

<sup>1197</sup> Recordemos que Tormo menciona, como integrantes de lo que denomina “el brote del Renacimiento”, el Palacio del Infantado de Guadalajara, el Colegio de Santa Cruz de Valladolid, el Palacio de Cogolludo, la tumba del Cardenal Mendoza en la Catedral de Toledo, el Hospital de Santa Cruz de la misma ciudad, el sepulcro del segundo Cardenal Mendoza, en Sevilla, **la Capilla Real de Granada** y el Castillo de la Calahorra. La negrita es nuestra. Véase Tormo y Monzó, E., “El brote... op. cit., XXV (1917), pp. 117-121.

<sup>1198</sup> Muy similares a los que aparecen en la parte inferior de la puerta del Filarete, en el Vaticano.

de este último eje, dos grifos con la parte inferior escamosa, de pez, también muy destrozados.

En la parte central, una hornacina abovedada y decorada con casetones que enmarcan rosetones, y cairelada en el borde del arco, contiene una escena en la que se muestra el Abrazo ante la Puerta Dorada: Joaquín y Ana se abrazan en presencia de dos personajes. En los huecos de los lados, dos, creemos que santos, aunque no muestran sus símbolos parlantes, por lo que es difícil identificarlos.

#### 11.2.8.2.- Los elementos decorativos de los vanos a ambos lados de la portada

El conjunto de la fachada se completa con dos grandes ventanas de enmarcamientos iguales, situadas simétricamente a la altura del cuerpo superior de la portada. Su formato adintelado incluye un vano en arco de medio punto (Ilust. num. 137.11 a y b).

El marco consta de dos columnas apoyadas en una gran peana flanqueada por dos pedestales sobre ménsulas cubiertas de hojas de acanto. Sobre los pedestales, se yerguen las columnas, y, sobre éstas, un friso con una pequeña cornisa (dentellones, sarta de perlas y cima reversa). Coronándolo todo, un "pequeño tabernáculo"<sup>1199</sup> a base de un frontón triangular y dos lesenas decoradas con rosetas en el que se halla inserto el escudo del Cardenal. A los lados de este "tabernáculo" dos leones alados levantan una de sus patas delanteras para apoyarla en un flamerio, o balaustre con frutas, aunque no podemos determinarlo por estar absolutamente deteriorado este elemento. De hecho, solamente es posible ver uno de los cuatro leones: el de la ventana de la derecha, a la izquierda del tabernáculo. Aquí se retoma el motivo de los leones alados que era el principal en el friso sobre la portada del Colegio de

---

<sup>1199</sup> Terminología de Cervera Vera, que denomina así al edículo que se encuentra en la fachada posterior de Santa Cruz de Valladolid, muy similar al que nos ocupa, y que alberga, igual que el presente, el escudo del Cardenal. Véase Cervera Vera, *Arquitectura....* p. 70-71.

Valladolid, del que hablamos extensamente, así como de su origen italiano, en el epígrafe correspondiente.

Las columnas son, en realidad, dos grandes balaustres a los que Sagredo denominaba, en su manual, "columnas monstruosas/candeleros/crestas"<sup>1200</sup>, formados por dos piezas unidas, una sobre otra, decoradas por estrías, (la inferior rectas y la superior, oblicuas) que finalizan en dos tambores gallonados (que no capiteles), en los que se apoyan dos resaltes del friso, que presentan dos mascarones. Ambos balaustres sobre dos piezas cúbicas decoradas con cornucopias.

Lo más interesante de toda esta decoración, es la peana bajo el alfeizar: se basa en dos grandes cornucopias estriadas, con las bocas llenas de frutos, que ensartan sus picos finales en un eje de simetría típico, a base de vasijas sobrepuestas. En torno a ellas, roleos vegetales. A los lados, dos pequeñas lesenas con la misma decoración de vasijas y palmetas sobrepuestas, y, sobre los pedestales que enmarcan la peana, los mismos roleos vegetales en torno a un vástago, que tienen una roseta insertada (reiteramos la lesena derecha sobre el estribo del arco inferior del Castelnuovo) (Ilust. num. 137 b).

Como se ha dicho, el vano es en arco de medio punto, por lo que, entre éste y el friso, quedan dos albanegas decoradas con dos rosetones idénticos a los que se encuentran en la puerta del rellano de la escalera de La Calahorra. El friso sobre éste está decorado a base de palmetas (del derecho y del revés) como ejes de simetría a las que se afrontan las dobles volutas estriadas ya conocidas. Finalmente, el arco está circundado por una arquivolta decorada con cruces de Jerusalén.

---

<sup>1200</sup> Sagredo, Diego de, *Medidas del romano neccessarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las basas, columnas, capiteles y otras piezas de los edificios antiguos*, impreso en Casa de Remon Petras, Toledo, 1526.

### 11.2.8.3.- Los demás elementos decorativos de la fachada.

Los enmarcamientos de los vanos, los escudos, la cornisa

En el resto de la fachada, existen seis vanos, de los cuales, los dos inferiores no tienen enmarcamiento (nuestra suposición es que, al estar más accesibles, éstos han sido destruidos). Los cuatro restantes, tienen una decoración similar a la que acabamos de describir, con algunas variaciones (Ilust. num. 137 b):

- Bajo el alfeizar, apoyado en dos pequeñas ménsulas, se encuentra una banda decorada, pero no la peana descrita en el epígrafe anterior. Esta banda ha sido decorada con roleos vegetales con rosetas insertadas (las que venimos reiterando desde el Castelnuovo de Nápoles) en cuyo ápice se ha colocado un querubín.
- Sobre el alfeizar, dos columnas apoyadas en basas cilíndricas, decoradas con anchas acanaladuras, que soportan dos capiteles formados por un tallo del ábaco que es una palmeta del que surgen dos caulículos, que se rizan en las correspondientes hélices. Sobre el vano un dintel apoyado en estos capiteles, formado por un friso decorado por roleos con rosetas y unos extraños cogollos. Un par de molduras (ovas y flechas, dentellones) lo separan del tímpano que corona la ventana, en cuyo interior se ha colocado una gran laurea de hojas de roble y frutas, atada con las consabidas cintas plisadas, que ocupan casi dos tercios del espacio. En el interior de la laurea, la cruz de Jerusalén. A ambos lados del tímpano, dos grandes delfines unidos por el labio superior a una gran palmeta (que ya hemos visto en el palacio de don Antonio de Mendoza, en Mondéjar, y en otros edificios Mendoza, procedentes de la portada de la iglesia de Santiago de los Españoles, de Roma) profusamente decorada, que, pese a su formato clásico, parece gótica. A ambos lados, dos flameros (basamento, tambor cubierto de vegetación, balaustre estriado y fuente gallonada sobre la que se elevan las llamas).
- El ápice del tímpano muestra un florón inequívocamente gótico.



Prácticamente todas las ventanas son similares, aunque sus enmarcamientos se hallan muy deteriorados, por lo que nos es imposible saber si eran todas iguales. Existe un grabado del siglo XIX donde se puede apreciar que los tímpanos alternaban, unos en forma triangular, y otros en arco rebajado, pero hoy día no es posible discernirlo. Existe también una foto de Laurent en la que se aprecia una ventana similar a la descrita a la parte izquierda de la fachada principal.

En cuanto a los escudos, en la actualidad existen tres debajo de la cornisa, bien repartidos en el amplio paramento. Sin embargo, en el grabado a que aludimos en el párrafo anterior, solamente se puede ver un gran escudo ubicado entre la fachada principal y ésta en la que se encuentran las cuatro ventanas de las que hablamos. En cualquier caso, lo que alcanzamos a discernir es que el escudo del siglo XIX, igual que los tres que figuran actualmente, tienen un formato similar: se trata del ya conocido del Cardenal, inserto en dos grandes cornucopias.

La cornisa tiene dos partes: un gran cornisón que corona la fachada lateral y una cornisa, de menor entidad, que termina justo encima del segundo cuerpo de la portada (138.11).

El primero comienza con una especie de repecho apoyado en ménsulas que alternan con rosetas, seguido de una gran banda con la Cruz de Jerusalén reiterada a lo largo de su considerable magnitud. Sobre ésta, una moldura de dentellones y, encima, otra de acanaladuras. Todo ello cubierto por un tejeroz que lo protege.

La cornisa sobre el segundo cuerpo de la portada es mucho menos amplia, y parece haber sido añadida posteriormente, ya que resta, en la esquina derecha, un fragmento de la que parece original, a base de ovas y flechas, dentellones y cima reversa.

#### 11.2.8.4.- El claustro

Fernando Marías considera que “el primer patio, la fachada y las dos puertas del zaguán que se abren a la nave y el claustro”<sup>1201</sup> corresponden a la misma época (1515-24), periodo en que estamos considerando trabajó Covarrubias, por lo que se deberían a él (o a quien le dio instrucciones para que los usara) los modelos utilizados.

La descripción de los modelos utilizados sería excesivamente premiosa por la enorme profusión decorativa, propia del momento, de la que ya hemos hablado. Por ello, nos vamos a fijar exclusivamente en los modelos que siguen perteneciendo a la tradición decorativa Mendoza, y que persisten en este edificio, ya muy mezclados con otros que no tienen nada que ver con ella.

Coincidimos con este autor en la derivación del tondo avenerado “de indudable gusto toscano... con su bello busto femenino” (Ilust. num. 139.11 a) que hay en la puerta que da paso al claustro, del de San Antonio de Mondéjar. Y también pertenece a la tradición Mendoza el querubín que sostiene este tondo.

Igualmente, proceden de la tradición Mendoza los capiteles del claustro, similares a los de Cogolludo y Guadalajara, aunque de mejor factura, así como los que decoran la caja de la escalera, o el pomo del balaustre inicial de la barandilla, con los delfines afrontados a una vasija cerrada, que hemos visto antes en Guadalajara y en la tumba del Cardenal, en Toledo. O los capiteles corintios con una simple decoración a base del tallo del ábaco de donde surgen los caulículos, dejando desnudo el kálathos, excepto por las dos grandes hojas de acanto de las esquinas.

Las cornucopias que aparecen por todas partes, como las que se hallan en los arcos del arranque de la escalera del patio, a los lados del escudo del Cardenal,

---

<sup>1201</sup> Marías, F., “Del gótico al manierismo...”, op. cit., p. 132.

que sostienen dos *amorini* que parecen cabalgar sobre su parte inferior, o las que enmarcan los escudos del Cardenal sobre los arranques de los arcos del claustro. También la complicada decoración vegetal de roleos con rosetas que las envuelve, que vemos aquí por enésima vez repitiendo la lesena derecha sobre el estribo del arco inferior del Castelnuovo. Y, hablando de rosetas, hay que referirse también a los “Las columnas aisladas de los lados, con los fustes reticulados –motivo ornamental que retomará Covarrubias en las columnas del pasamanos de la escalera”<sup>1202</sup>, retícula, con rosetas en cada uno de los cuadrantes, muy similar a la que adorna el cuerpo del sarcófago del Cardenal de Sevilla (Ilust. num. 139.a).

Igualmente, las lesenas decoradas a base de ejes de simetría en los que aparecen cogollos de palmeta sobre diferentes tipos de vasijas, gallonadas o no, rellenas de frutas o no, alternando con panoplias (carcaj sobre escudo, o viceversa, o dos escudos uno sobre otro) y con cornucopias.

Parece que, como final de un ciclo de grandes obras en las que se ha querido afirmar el nuevo estilo arquitectónico-decorativo como sello de distinción de esta familia, se ha pretendido, en Santa Cruz de Toledo, mostrar un gran compendio de los motivos aportados por la misma, incluyéndolos todos en esta enorme profusión decorativa que concuerda con el gusto de los tiempos.

---

<sup>1202</sup> Marías, F., “Del gótico al manierismo...”, op. cit., p. 134.

11.2.9.- Otras obras de los Mendoza o relacionadas con la familia  
que no hemos incluido en el presente estudio

11.2.9.1.- La intervención del Conde de Tendilla en la  
Capilla Real y su consecuencia en la Lonja de Granada

No tratándose de una obra Mendoza, esta fundación de los Reyes Católicos<sup>1203</sup> no debería aparecer en el presente trabajo, si no fuera por la fundada posibilidad de que algunos modelos decorativos que aparecen, tanto en la Capilla, como en la Lonja anexa a ésta, fuesen los mismos de los que disponían don Íñigo y su maestro de obras, lo que aún añadiría peso a la influencia que ejerció don Íñigo con su/s cuaderno/s de modelos en el panorama arquitectónico del renacimiento temprano en Castilla, que es el objeto de la presente tesis.

León Coloma, al ocuparse de la Lonja granadina, que se construyó junto a la Capilla Real (obras iniciadas en 1518), ha relacionado las columnas torsas de su fachada directamente con las existentes en el patio del Palacio del Infantado<sup>1204</sup> (Ilust. num. 2.8 b), lo que mostraría, muy posiblemente, la relación entre ambos edificios, cuyo vínculo de unión solo podía ser el Conde de Tendilla.

Hemos de añadir aún a este argumento, la opinión de Riccardo Filangieri di Candida, que, en su obra reiterada<sup>1205</sup>, y refiriéndose al gran patio del Castelnuovo de Nápoles habla de "...un bello pórtico de nueve arcadas... sobre potentes pilastras octogonales, con base también octogonal, pero más amplia, rematadas por un simple collarino, bastón y listel, se levantan arcos de un solo centro... en correspondencia con los fascas oblicuos de las pilastras, en cuyos arcos

---

<sup>1203</sup> De acuerdo con los datos que ofrece Gómez-Moreno, el privilegio de fundación lleva fecha de 13 de septiembre de 1504, en Medina del Campo. Fue ampliado, con fijación de rentas, el 30 del mismo mes, documento, dice este autor, "que ya no firmaron los Reyes". El testamento de Isabel es de 12 de octubre del mismo año, y su fallecimiento se produjo el 26 de noviembre del mismo año. Fernando continuó con el proyecto, "quedando planeado el régimen de la obra en marzo de 1501". Véase Gómez-Moreno Martínez, *Sobre el Renacimiento...* op. cit. p. 71 y ss.

<sup>1204</sup> León Coloma, M.A., "La Lonja", en *El libro de la Capilla Real*, pp. 248-257, op. cit.

<sup>1205</sup> Filangieri di Candida, R., *Castel Nuovo. Reggia...* 1964, p. 61.

continúa el mismo ritmo vigoroso y las mismas formas que se pueden ver en la Lonja de Granada...". Si se trata de un modelo italiano aportado por el Conde de Tendilla y utilizado en ambos edificios granadinos, o un modelo, podríamos decir, de "ida y vuelta", no podemos saberlo sin estudiar a fondo este tema que, queremos dejar apuntado, sería interesante investigar.

Hemos localizado, en ambos edificios, los siguientes modelos y motivos decorativos:

- En primer lugar, en lo referente a la Capilla Real; su portada abierta a la actual calle de los Oficios (Ilust. num. 140.11), que, según documentación existente, se abrió en 1526, y cuyo cuerpo bajo fue rehecho en el siglo XVIII. El cuerpo alto de esta portada, sin embargo, muestra una serie de similitudes con modelos Mendoza que deseamos poner de relieve:
  - El propio modelo arquitectónico es, a nuestro entender, muy similar al del arco superior del monumento funerario del Cardenal Mendoza en la catedral de Toledo al que se puede relacionar con el Altar del Sacramento de la iglesia de Santo Spirito de Florencia, sufragado por la familia Corbinelli y realizado por Sansovino entre 1485-90, como ha apuntado Patrick Lenaghan en uno de sus artículos al que aludimos en nuestro epígrafe 11.2.5. A (Ilust. num. 140.11).
  - Los motivos decorativos que aparecen a los lados de este segundo cuerpo: dobles volutas estriadas, flameros y cáliz con frutas, de indudable procedencia Mendoza, incluyendo el brote vegetal rebosante de grano que surge de las volutas (Ilust. num. 141.11).
  - las dobles volutas estriadas a los lados del pequeño tímpano que corona el segundo cuerpo, así como los cálices con fruta sobre su entablamento (Ilust. num. 141.11).

- El friso que separa este segundo cuerpo de la parte inferior reconstruida en el siglo XVIII. Tiene una similitud tal con el friso de los angelotes de San Antonio de Mondéjar (salvando, naturalmente, la calidad de la ejecución) que es imposible que se trate de una coincidencia (Ilust. num. 142.11).
- Finalmente, y en lo que se refiere a la puerta que da a la Catedral, se ha incluido, en una portada total y completamente gótica, dos detalles el último de los cuales, sobre todo, refiere a la iconografía Mendoza: en primer lugar, las albanegas del arco, donde aparece un auténtico grutesco, en el centro del cual domina un mascarón. Pero, sobre todo, los dos emblemas del yugo y las flechas que se encuentran en la parte superior, están insertos en un roel hecho a base de cornucopias, lo que nos lleva, de nuevo, a uno de los motivos más característicos de los Mendoza<sup>1206</sup>.
- En lo relativo a la Lonja, encontramos similitudes difíciles de justificar si no recurrimos al/los cuaderno/s de modelos del conde de Tendilla, en:
  - Su portada (Ilust. num. 141.11), adornada en su parte alta con un frontispicio que muestra dobles volutas estriadas (en dos niveles) y flameros muy similares a todos los que venimos viendo (hay que tener en cuenta que los de Cogolludo, aunque existían, están totalmente destruidos, pero creemos que posiblemente también se hayan tomado aquí), la vasija gallonada que se encuentra en el centro del frontispicio y del friso, los grutescos en forma de grifos a ambos lados de éste y las grandes hojas de verdura que se asemejan mucho a las del friso del palacio de don Antonio de Mendoza. Incluso, añadiríamos, los cálices llenos de fruta que se

---

<sup>1206</sup> Véase Gómez-Moreno Martínez, M., *Hacia el Renacimiento...* op. cit. p. 76, que considera estos grutescos de muy baja calidad, lo que no impide, según nuestra opinión, que hayan salido de los cuadernos de modelos del conde de Tendilla.

han representado en la parte alta de las lesenas laterales, que refieren claramente al mismo segmento de las columnas de Cogolludo y Mondéjar.

- Los emblemas de los Reyes Católicos (Ilust. num. 144.11): yugo, flechas, inscripción con NON PLUS ULTRA, insertos en los pretilos de los cuatro grandes ventanales de la planta superior, rodeados, aquí también, de dos cornucopias estriadas de un enorme parecido con las que hemos visto en la iglesia de Santiago de los Españoles y en la abadía de Grottaferrata, en Roma, y también en San Antonio de Mondejar, en el palacio de don Antonio de Guadalajara, y en la tumba de don Diego Hurtado de Mendoza, en la Capilla de Santa María de la Antigua de la catedral de Sevilla, por mencionar las más evidentes.

Todo lo anterior, analizado conjuntamente, supone una suma de casualidades imposible de admitir sin la existencia de los modelos Mendoza en manos del/los operarios que realizaron las obras desde 1510, tanto de la Capilla Real como de la Lonja de Granada.

#### 11.2.9.2.- Los motivos decorativos de la tradición familiar Mendoza en la catedral de Sigüenza

Hemos mencionado, con anterioridad, que varios autores han relacionado las obras que se estaban realizando en esta Catedral a principios del siglo con el Hospital de Santa Cruz de Toledo: como el Altar de Santa Librada (por poner un ejemplo –Ilust. num. 145.11-) que reproduce, a la letra, los dos arcos, inferior y superior, del monumento funerario del Cardenal Mendoza en la catedral de Toledo, (1514-24), además de muchas de sus motivos decorativos; igualmente, se mencionan las puertas del claustro a las Capillas de la Concepción (1509), de San Pedro Mártir (1516) y de Santiago Zebedeo (1522), el monumento

Funerario a don Fadrique de Portugal (1520), Sacristía Nueva (1520) y la Capilla de los Arce (1522, Sepulcro del Obispo de Canarias)<sup>1207</sup>.

Tales autores han aludido al uso de una serie de modelos en tales obras seguntinas (en ocasiones, los han relacionado extensamente<sup>1208</sup>) poniendo en relación la estrecha conexión de Covarrubias con aquella catedral, a la vez que con los Mendoza. Los modelos a que se han referido, en general, son los siguientes: las dobles volutas con el interior decorado por estrías (a las que se ha denominado volutas en ese, o simplemente, eses), las cornucopias, los flameros, los delfines en ese, etc.... en suma, de forma más o menos extensa han listado el repertorio que venían utilizando los Mendoza desde 1490, y que trajo consigo el conde de Tendilla a la vuelta de su viaje a Italia.

Hemos querido traer aquí esta cuestión para reconfirmar la tesis objeto del presente trabajo, y que hemos venido mostrando, con imágenes, desde sus primeras páginas: que la relación de los Mendoza con los Trastámara de Aragón es el origen del mencionado repertorio, y que tales modelos comenzaron a usarse desde 1490. Su uso dentro de la catedral de Sigüenza tiene que ver, creemos, con el mantenimiento del título de obispo de esta sede por parte del Gran Cardenal, que nunca quiso renunciar a él, pese a detentar otros de mayor importancia política y pecuniaria. Se mantuvieron, está claro, más allá del final de su vida, los vínculos entre los Mendoza y esta sede episcopal, motivo por el cual todas las obras que se llevaron a cabo en la misma durante lo que Pérez Villamil ha denominado "El siglo de oro de Sigüenza y su catedral", llevan la impronta de las decisiones estéticas de los Mendoza.

Para terminar este tema, decir que sería interesante (aunque no cabe en la finalidad del presente trabajo) realizar un estudio de todos los motivos decorativos que aparecen en las obras mencionadas, para ver en qué coinciden y en qué difieren del repertorio familiar Mendoza.

---

<sup>1207</sup> La cronología establecida de las obras que se mencionan se puede consultar en Pérez Villamil, M., *La Catedral de Sigüenza*, Tipografía Herres, Madrid, 1899.

<sup>1208</sup> Véase Fernández Gómez, M., Los grutescos... pp. 239-265.



### 11.2.9.3.- el Monasterio de San Bartolomé de Lupiana

Como hemos dicho en el epígrafe correspondiente, la obra que consideraremos en el presente estudio es el Claustro de la Enfermería, (1504-07) atribuido a Lorenzo Vázquez<sup>1209</sup>, ya que el Claustro Principal que data de 1535<sup>1210</sup>, se sale del ámbito del presente estudio por ser ya muy tardía su realización (no teniendo, por tanto, como finalidad la “ostentación de lo nuevo” que pretendían los Mendoza).

Dice Zolle Betegón, en el artículo que ha dedicado a este Monasterio, que se trata de un Claustro “emparedado”, cuyo “lamentable estado de conservación ha motivado la casi inexistencia de cualquier mención sobre el mismo”.

El cerramiento, posiblemente del siglo XVIII o XIX, que prácticamente lo emparedó, es la causa de este desconocimiento actual. Sin embargo, según Pérez Fernández, aún se pueden apreciar, en su cara interna, parte de los capiteles del piso bajo “... decorados con la típica corona de hojas alargadas, estrías inclinadas y láurea, que son iguales a los del piso alto del ... palacio de don Diego Hurtado de Mendoza, segundo hijo del Cardenal Mendoza, conde de Mélito...”<sup>1211</sup> (se trata de la actual Casa Dávalos de Guadalajara). Los capiteles de los que hablamos son muy semejantes a los que hemos estudiado en los epígrafes dedicados al palacio de don Antonio, en Guadalajara, y a los del patio del Palacio de Cogolludo, por lo que deben ser considerados dentro de los “capiteles alcarreños” de don Elías Tormo, cuyo origen creemos haber contribuido a esclarecer (Ilust. num. 146.11).

<sup>1209</sup> Zolle Betegón, L., “El Monasterio de San Bartolomé de Lupiana. Precisiones en torno a su construcción: 1504-1612”, *Archivo Español de Arte*, jul-sept. 1996, pp.269-285.

<sup>1210</sup> Zolle Betegón, L., op. cit. p. 274.

<sup>1211</sup> Claustro semioculto por un cerramiento posterior posiblemente del siglo XVIII o XIX, según Pérez Fernández, que prácticamente lo emparedó, por lo que es, en la actualidad, casi desconocido. Sin embargo, aún se pueden apreciar, en su cara interna, parte de los capiteles del piso bajo “... decorados con la típica corona de hojas alargadas, estrías inclinadas y láurea, son iguales a los del piso alto del ... palacio de don Diego Hurtado de Mendoza, segundo hijo del Cardenal Mendoza...” denominada en la actualidad Casa Dávalos. Véase Pérez Fernández, J., “El claustro de la enfermería del monasterio de San Bartolomé de Lupiana, una obra desconocida del protorrenacimiento español”, *Wad-Al-Hayara*, num. 30 – Año 2003.

#### 11.2.9.4.- La iglesia del Convento de la Piedad, de Guadalajara (Ilust. num. 147.11 a y b)

En estos dos últimos casos: el Claustro de Lupiana obra de Covarrubias y la iglesia objeto del presente epígrafe, entendemos que los motivos y modelos utilizados ya se hallaban muy mezclados con otros no aportados por los Mendoza, debido a la llegada a España de otros distintos procedentes de Italia (recuérdese que las *Medidas del Romano* de Sagredo se habían publicado en 1526, y tuvieron un éxito enorme por el gran interés existente en todo el país, ya dirigido, mayoritariamente, a todo cuanto viniese de Italia). Por este motivo, no incluiremos ambos edificios en el presente estudio, pese a pertenecer también a obras Mendoza (Piedad de Guadalajara) o relacionadas estrechamente con esta familia (Lupiana).

Alonso de Covarrubias llevó a cabo las obras de esta iglesia para D<sup>a</sup> Brianda de Mendoza y las comenzó a partir de octubre de 1526, según contrato de 31 del mismo mes y año<sup>1212</sup>.

Por estar el Convento en los mismos terrenos que el Palacio, se puede observar una gran afinidad entre los motivos decorativos que hemos venido viendo y los de este edificio. Muy posiblemente Covarrubias, que había usado los modelos Mendoza en Santa Cruz de Toledo, los volvió a utilizar en esta iglesia, por indicación de Doña Brianda, o porque éstos ya habían llegado a ser de uso común, popularizándose, sobre todo, en la zona de Toledo-Guadalajara.

Sin querer insistir, de nuevo, en el repertorio Mendoza, sí queremos traer aquí los motivos más llamativos de la portada de esta iglesia de Guadalajara: la hornacina avenerada que contiene la escena de la Piedad, que le da su nombre, las dobles volutas con decoración estriada que la flanquean, los roleos que contienen rosetas o flores de cuyo pedículo surgen granos o semillas, los flameros a ambos lados de la escena de la Piedad, el propio formato de la

<sup>1212</sup> Layna Serrano, F., "Alonso de Covarrubias y la iglesia de la Piedad de Guadalajara", pp. 31-48 (35), *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 45, 1941.

puerta, conteniendo un entablamento que, a su vez, alberga el vano en arco de medio punto, las albanegas de este arco, con dos grandes motivos decorativos vegetales, o las del que alberga todo el conjunto, base de dos grandes rosetas, los grifos vegetalizados del friso, y las cornucopias cruzadas en los resaltes del mismo.... Todo ello compone, como hemos dicho al referirnos a Santa Cruz de Toledo, un compendio del repertorio que, en su día, trajo el conde de Tendilla y que los Mendoza, en su afán de singularizarse, contribuyeron, sin embargo, a popularizar y generalizar.

## **12.- CONCLUSIONES DE LA SEGUNDA PARTE**

Tras el análisis realizado de cada una de las obras Mendoza que forman parte de nuestro trabajo, hemos de concluir, como primera deducción, que el segundo conde de Tendilla, era una de esas personas, poco habituales, que saben ver el detalle, y no sólo el motivo principal, cuando dirigen sus ojos a una obra plástica.

El Gran Tendilla, como le denominaba Elías Tormo, bien por iniciativa propia, o por encargo de algún miembro de su familia (posiblemente del Cardenal Mendoza), tuvo la capacidad de detenerse en los pequeños detalles decorativos, mandarlos copiar, y, posteriormente, estructurar un sistema de utilización de los mismos que configuró y distinguió las obras de su familia de todas las demás que se realizaban en aquellos momentos en Castilla. Si ésto lo hizo sólo, o en consulta con otros miembros de la familia, o bien apoyándose en los consejos de su maestro de obras (el tantas veces mencionado y tan poco conocido Lorenzo Vázquez), o coincidiendo todos estos condicionantes a la vez, esto nunca lo sabremos.

Lo que sí es cierto es que, desde el momento del retorno a Castilla de don Íñigo, comienzan a utilizarse las “novedades” italianas en todas las obras Mendoza que se llevaron a cabo en adelante: ya se tratase de soluciones para salir del paso en el último momento, como el arreglo de la fachada del Colegio de Valladolid, o de edificios completos como el palacio de Cogolludo, planificados desde el momento de su concepción para asemejarse a los que él, y su “experto” acompañante, habían visto en Italia.

Y la peculiaridad de tales edificios o monumentos es no solamente la utilización de motivos decorativos, como se ha reiterado en muchas ocasiones, sino también su planificación previa, reproduciendo, o basándose en, modelos que contemplaban no solo la estructura del edificio, sino también el entorno en el que iban a encontrarse y su visibilidad, cual es el caso del mencionado palacio

de Cogolludo o, con un planteamiento distinto, el Hospital de Toledo, al igual que los monumentos funerarios de los dos Cardenales Mendoza (en Toledo y en Sevilla). Por lo que exponemos aquí nuestra primera conclusión: que la actividad de los Mendoza no se limitó solamente a importar y utilizar en sus edificios motivos decorativos italianos (como decíamos en nuestro epígrafe 10.1, basándonos en una larga lista de autores –Nota 916–), manteniendo las estructuras tradicionales, sino que también se planificaron y estructuraron edificios y monumentos *ex novo*, como los que hemos mencionado, basándose en los modelos que, indudablemente, aportó el Gran Tendilla a su vuelta de Italia.

Dentro de las obras Mendoza que hemos considerado, también se adaptaron modelos pensados para otro tipo de estructura (por ejemplo, la del reiterado monumento funerario de Leonardo Bruni, de Rossellino) como hemos visto en las portadas de Santa Cruz de Valladolid, de Cogolludo, o de Mondéjar, y también se tomaron modelos completos de estructuras, como la portada de la Abadía de Grottaferrata, y se utilizaron con una finalidad similar en el palacio de don Antonio de Mendoza, en Guadalajara.

Lo que creemos haber dejado claro es que, de las ocho obras Mendoza que hemos estudiado, cuatro fueron creaciones *ex novo* (Cogolludo, Toledo y los dos monumentos funerarios de los cardenales Mendoza) a partir de modelos concretos vistos en Italia, modificados un poco, siguiendo el sistema Mendoza de utilización de aquellos modelos del que hablaremos en adelante; y solamente dos: Valladolid y Mondéjar, eran edificios góticos “remozados” a base de simples motivos decorativos italianos: el primero por necesidad (para evitar su demolición y salir del paso con dignidad), como se ha visto, y el segundo, posiblemente, porque se dejó en manos de personas que no tenían una idea muy clara de lo que quería el fundador del convento, y aplicaron las soluciones tradicionales, aunque utilizando, a su aire, los motivos decorativos que les impuso aquél. Los otros dos edificios Mendoza que hemos estudiado: el

palacio de don Antonio en Guadalajara y el patio palaciego de La Calahorra son construcciones *sui generis* que no entran en las categorías descritas.

La siguiente (segunda) cuestión que deseamos plantear es el *modus operandi* de los Mendoza, o de su/s maestro/s de obras-arquitecto/s (siguiendo un planteamiento general y común, porque es imposible que se diese este tipo de actuación en todos los diferentes casos sin haberse puesto previamente de acuerdo), en relación con los modelos italianos que iban a utilizar: nunca lo hicieron al pie de la letra, ya se tratase de un gran edificio, o del simple uso de un motivo decorativo: se tomaba el modelo concreto, se modificaba ligeramente (o se extraía para separarlo del conjunto de donde se hubiera tomado) para su utilización como decoración allí donde interesase. Esta ligera modificación no perseguía hacer irreconocible el modelo, ya que, habitualmente, nos ha sido posible detectar cuál es su fuente, y también porque creemos que no se pretendía esta finalidad, sino para dar un aire más personal a un motivo que podía haberse aplicado al pie de la letra. Sobre todo porque, en la mayoría de las ocasiones, se trataba de algún tipo de imagen que se pretendía que fuera reconocido, como la serie de imágenes-emblema que se tomaron de Nápoles y que representaba la fidelidad de los Mendoza a Alfonso el Magnánimo y, posteriormente, a la siguiente generación Trastámara representada por Fernando el Católico<sup>1213</sup>.

La relación, no exhaustiva, de motivos y modelos utilizados es la tercera cuestión que deseamos dejar establecida: ya nos hemos referido a las obras *ex novo* de los Mendoza que se realizaron siguiendo modelos de edificios ya vistos, o diseñados basándose en aquéllos, o bien creados a propósito para alguna finalidad concreta, y con unos condicionantes concretos (como el monumento funerario del Cardenal Mendoza en la catedral de Toledo) por lo que nos

---

<sup>1213</sup> Reiteramos, de nuevo, que ya el Marqués de Santillana incluyó la Cruz de Jerusalén en su sello en 1440, Cruz que figuraba en las armas de Alfonso V desde 1435 (como rey de Jerusalén, por su estatus de rey de Nápoles), como hemos establecido en otro lugar, y ello como homenaje de fidelidad, de acuerdo con Menéndez Pidal de Navascués.

ocuparemos ahora de los motivos decorativos que se utilizaron siguiendo la forma de actuar que hemos descrito en el párrafo anterior.

Como hemos visto a lo largo de la presente indagación, el Gran Tendilla no solamente acopió una gran cantidad de motivos y modelos procedentes del arco del Castelnuovo de Nápoles, sino también algunos otros de otros lugares en los que se desarrolló su actividad durante su visita a Italia: Roma y Florencia, además de la ciudad del Vesuvio. Es interesante observar, en lo que se refiere a esta última, que solamente en un caso se pretendió utilizar (o plasmar) uno de los emblemas personales del Magnánimo: el Mijo, que aparece en las jambas de la portada de Cogolludo. Los otros tres: el Libro, el Nudo y la Silla Peligrosa, o no significaban nada para la siguiente generación Mendoza, representada por el Gran Tendilla, o no parecieron suficientemente interesantes tanto al conde como a sus parientes (o quizá no se utilizaron por respeto a la persona, para no invadir demasiado el campo de los significantes de mayor importancia para el Magnánimo; eso tampoco lo podemos saber).

Sí se utilizaron, sin embargo, hasta la saciedad, motivos que estaban claramente basados en el mundo cultural e intelectual del mencionado monarca, del que surgió, y que quedó plasmado en, el Arco del Castelnuovo, fuente de un consistente número de los modelos y motivos decorativos que utilizó la familia. De tales modelos y motivos, en este caso solamente decorativos, y utilizados en la forma descrita (siempre ligeramente modificados y sacados de contexto, a veces) podemos mencionar los más numerosos:

*Los procedentes del Castelnuovo, o de la puerta Capuana, de Nápoles*, que, por ende, surgen del vínculo Mendoza-Trastámara:

- las **cornucopias**, siempre cruzadas, que se han tomado, a nuestro entender, del arco del Castelnuovo (las que enmarcan al mascarón del basamento de la izquierda), aunque también se encuentran en el Codex

Escorialensis, en un diseño de una sola cornucopia (fol. 49v) o en el típico de las cornucopias cruzadas clásicas (fol. 55r).

- las **dobles volutas**, con el interior decorado por estrías, que enmarcan los escudos del Magnánimo en el friso que reproduce la cabalgata triunfal del Castelnuovo,
- las **laúreas** atadas con las cintas plisadas clásicas, que enmarcan escudos y emblemas en el Castelnuovo, y las propias **cintas plisadas**, que, en varias de las obras Mendoza, han sido utilizadas como potente motivo decorativo (como en Mondéjar). Además de en el arco napolitano, las podemos ver en el Codex Escorialensis fol. 49v.
- las **palmetas**, en forma de cadeneta, como decoración de moldura, de frisos, o como decoración principal. En varios formatos: simples de siete u once pétalos, del tipo *aplustre* o madreselva, o bien rellenas de grano. Motivo que creemos se ha tomado directamente del arco del Castelnuovo de las que enmarcan los escudos del Magnánimo, o del basamento izquierdo del arco, o de alguna otra obra napolitana, como la Puerta de Capua.
- los **querubines**, que aparecen en el Castelnuovo, basamento de la derecha, al exterior, y en las lunetas bajo el estribo del arco interior. Recordemos la importante significación que tenían estos seres angélicos para el Magnánimo, que hemos visto en el epígrafe correspondiente, y que tenía seguramente las mismas resonancias en la mentalidad castellana del Gran Tendilla y su familia.
- Finalmente, la **decoración vegetal** que rellena las albanegas en algunas de las portadas cuyo vano se ha realizado en arco de medio punto, o, por ejemplo, en el arco superior, en ambos haces, del monumento del Cardenal Mendoza en Toledo, a base de dos roleos con rosetas insertas, ligadas a un eje de simetría que suele estar constituido por otras dos



rosetas pequeñas y tres flores (de loto) que forman su ápice y que derivan directamente del arco interior del Castelnuovo. Y, en relación con estos florones de las albanegas, el motivo de **las rosetas insertas en roleos**, de cuyo centro sale o cuelga un estigma o pedículo, formando capullo o dejando colgar granos o semillas, que hemos reiterado tantas veces como procedente de la lesena derecha del estribo del arco inferior del Castelnuovo, aunque también de las rosetas ya descritas del arco interior construido por Ferrante.

De la importancia y el origen de los anteriores motivos, ya hemos dado razón porque expresan la mentalidad de Alfonso el Magnánimo y Ferrante, su hijo, por lo que no vamos a reiterar una vez más cómo y de dónde surgieron para plasmarse en el Castelnuovo de Nápoles. Lo que sí es claro es que el Conde de Tendilla los mandó copiar, o recibió como regalo de Ferrante o del infante Alfonso, uno o varios cuadernos de tales modelos, que se utilizaron profusamente después, con conocimiento, o sin él, por parte de los Mendoza de las connotaciones y significantes que para los Trastámara napolitanos tenían.

No terminaremos este punto relacionado con los motivos procedentes del Castelnuovo sin hacer alusión a uno muy caro al Magnánimo: los **grifos**, que, aunque sí se utilizaron en la obra Mendoza que podríamos denominar primigenia que es el palacio del Infantado (aunque no la hemos incluido porque no forma parte de la serie que se inicia después del retorno a Castilla del Gran Tendilla), no volvieron a plasmarse hasta casi un cuarto de siglo después, en La Calahorra y en el Hospital de Santa Cruz de Toledo, aunque con la salvedad de que en aquel primer ejemplo se puede ver perfectamente el vínculo iconográfico existente, y, sin embargo, en estas dos últimas obras no es posible detectarlo tan claramente, por estar ya los grifos trocados en grutescos, y, por tanto, muy modificados, lo que, a los efectos del presente trabajo, puede significar que se usaron, sin ninguna significación específica, entre la multitud de motivos de aquella ingente profusión decorativa que caracterizó las obras de

principios del siglo XVI, y sin relación alguna con la que servía de soporte a los ejemplares del Castelnuovo y del palacio del Infantado.

Siguiendo con los motivos decorativos Mendoza, hay que aludir también a *los procedentes de otras fuentes*, como

- los **racimos de frutas** (colgantes), de dos tipos también: los que reproducen claramente los de la portada de Santa Maria Novella, de Florencia, o bien los, mucho menos elaborados y combinados con panoplias-trofeo, del folio 19v 5 del Codex Escorialensis.
- las **panoplias-trofeo** (colgantes), que pueden tener como origen varias fuentes: los coronamientos de la Puerta Capuana de Nápoles, o bien varios modelos del Codex Escorialensis: 12r, 18r, 19v 5, o la portada de la Abadía de Grottaferrata, como más probables, aunque también es necesario aludir al basamento de la columna Trajana, de Roma.
- los **delfines** encadenados (con el morro sujeto por una argolla, o simplemente adosado a un eje de simetría) cuya fuente principal es el friso de la portada que da actualmente al Corso Rinascimento en Roma de la iglesia de Santiago de los Españoles. En el Codex Escorialensis hemos visto algunos modelos de estos delfines, pero simplemente esbozados, no con el detalle con el que aparecen en el friso mencionado, y que se reproduce en las obras Mendoza. Diseño que no existe en el actual cuaderno.
- las **columnas y pilastras** cubiertas de decoración vegetal, uno de los aspectos más característicos de las obras Mendoza, que aparecían en la tumba de Paulo II (de Mino da Fiesole y Giovanni Dalmata), pero también en prácticamente toda la producción de pilastras del Bregno y su taller; igualmente en la columna de San Juan de Letrán (Codex Escorialensis fol. 35v). Conjuntamente con las **flores de loto**: que

parecen haber sido las elegidas para figurar decorando las anteriores, con preferencia a otros motivos florales. Creemos que se han tomado, fundamentalmente, de la siempre reiterada lesena derecha del arco inferior del Castelnuovo, pero también de las albanegas de su arco interior, al que ya hemos aludido (obra de Ferrante); otras posibles fuentes podrían ser las numerosísimas lesenas del taller de Andrea Bregno, y, naturalmente, aunque lo creemos menos probable, del Codex Escorialensis, fols. 52v y 11v.

Como cuarta cuestión a resaltar, creemos preciso traer aquí que hemos podido determinar los orígenes una serie de modelos y motivos que, hasta el presente, no se había puesto de relieve en relación con los Mendoza y su introducción en Castilla del lenguaje renacentista:

- en primer lugar y como hemos venido reiterando desde el principio, el origen indudable en el Castelnuovo de Nápoles de una gran cantidad de modelos y motivos que aparecían, desde el principio, en las obras Mendoza,
- en segundo lugar, el haber suscitado la posibilidad de que la Abadía de Grottaferrata pudiera ser origen de alguna (o alguna parte) de las obras Mendoza (como la portada del palacio de don Antonio de Guadalajara) y de los capiteles de su claustro, como origen de alguno, o de varios, de los denominados “capiteles alcarreños” de don Elías Tormo,
- en el mismo sentido, la identificación de los capiteles romanos que, necesariamente, también tuvieron que ser fuente de los alcarreños: los de San Salvatore in Lauro, y de la Casa de los Caballeros de Rodas, entre otros varios a los que hemos aludido en el epígrafe correspondiente,
- igualmente, el origen de uno de los motivos más utilizados: el de los delfines, procedente de la portada ya mencionada de la iglesia de

Santiago de los Españoles, de Roma, confirmada por la presencia en ella del Gran Tendilla a través de las placas marmóreas de las que hemos aportado confirmación fotográfica.

- Una cuestión llamativa, en relación con el punto anterior, nos ha parecido, y deseamos resaltarla aquí, la similitud de la decoración de la tumba del Obispo Valdés en la misma iglesia romana (hoy en Montserrat) que tiene una inexplicable, pero constatable, similitud con las partes de los dos monumentos funerarios Mendoza que forman parte de la serie.
- Es preciso también traer a este apartado la cuestión de la atribución a las diferentes escuelas italianas (lombarda, florentina, véneta, etc.) que ha venido siendo reiteradamente mencionada desde Gómez-Moreno. Al respecto, y a la vista del panorama de la escultura romana de los años ochenta del siglo XV, al que hemos aludido en relación con los artículos de Fabio Benzi y Johannes Röhl, creemos que tal atribución se diluye en el marco de la gran actividad de colaboración de los talleres más importantes de la Roma del momento: el de Bregno, lombardo, Mino da Fiesole, florentino, y Giovanni Dalmata, cuyo origen artístico era el Véneto.
- También nos parece importante, como cuestión estilística, señalar la diferencia de ejecución (e incluso de elección de modelos) que se percibe a partir de la llegada de un "nuevo" maestro de obras/escultor, que aparece a partir de la planta superior del palacio de don Antonio en Guadalajara (posiblemente también de la portada) y que continúa, de ahí en adelante, con una mejor calidad en la ejecución de los modelos conocidos y la introducción de "novedades" como los grutescos del monumento funerario del Arzobispo de Sevilla (el pedestal bajo las jambas de los santos) y luego, en enorme profusión, en La Calahorra.

- Deseamos, igualmente, resaltar la localización de algunos motivos especialmente importantes, como las cornucopias cruzadas en las que apoya la venera de la Virgen de la portada de Mondéjar cuya fuente son las cornucopias del resalte izquierdo, interior, del Castelnuovo que posteriormente no se volvieron a utilizar hasta la puerta del claustro de Santa Cruz de Toledo. Y, en esta misma imagen, la propia venera que habíamos visto en Santa María del Popolo, en Roma.

Relacionando obra por obra, sí nos gustaría poner de relieve, de forma muy sucinta, lo que nos ha parecido más importante y digno de resaltar:

- En Santa Cruz de Valladolid, la muy práctica forma de aplicar un remedio de emergencia para evitar la demolición del edificio ya en pie. Se utiliza lo que es posible añadir para darle otro aire: almohadillados, nueva portada basada en el modelo de Rossellino, las lesenas de Bregno-Da Fiesole-Dalmata aplicadas no solo a los frentes de pilastra, sino también a los fustes de las columnas, e incluso la elección de una serie de motivos decorativos que aparecerán en adelante caracterizando muchas otras obras Mendoza: los querubines del Castelnuovo, los delfines de Santiago de los Españoles, los capiteles “alcarreños” sobre las columnas, la decoración vegetal y floral de éstas, etc., etc...;
- En el palacio de Cogolludo, su erección dentro de la gran remodelación urbanística de la villa por parte del Duque de Medinaceli, que incluyó el palacio dentro de la misma, y la realización de sus decoraciones por muy diferentes manos. La idea de la utilización de la palmeta henchida de grano como potente modelo decorativo, que creemos procede del lirio de los Medici, como se puede ver en la ilustración correspondiente;
- En San Antonio de Mondejar, creemos haber podido reconstruir el aspecto que ofrecía cuando no estaba en ruinas. La utilización de la gran

venera inspirada en Santa María del Popolo, apoyada en las cornucopias del Castelnuovo;

- En el palacio de Don Antonio, en Guadalajara, además de determinar la procedencia de edificios romanos para los “capiteles alcarreños”, la interesante utilización de los Salmos en la portada, así como la aparición del “nuevo” maestro de obras/escultor en la segunda planta del patio y también, posiblemente, en la fachada y la notable mejora de la calidad de la talla;
- Del monumento funerario del Cardenal Mendoza en Toledo, la absoluta novedad del modelo utilizado, superponiendo dos arcos de triunfo, que también recuerdan la concepción general del arco del Castelnuovo, además de que aquí también se percibe, aún más claramente, la mano de un maestro de obras/escultor mucho más capacitado;
- En la tumba del Arzobispo de Sevilla, poner de relieve que fue el propio don Diego Hurtado de Mendoza el primero que utilizó la frase “al modo romano”, que, sin embargo, se ha atribuido siempre a su hermano el Gran Tendilla. La aparición del primer grutesco propiamente dicho en las obras Mendoza, bajo las jambas de los apóstoles;
- En La Calahorra, además de la avalancha de nuevos modelos y motivos, relacionados con los grutescos propiamente dichos que ya existían de forma generalizada en Italia, la reproducción completa del sarcófago representado en el friso del Salón de los Marqueses, que no aparece en su totalidad en el diseño del Codex Escorialensis, lo que indica que quien realizó aquel friso, sí tuvo acceso al sarcófago que fue su modelo y que hoy día está perdido; igualmente, la utilización de los Salmos con una finalidad que se nos escapa: no creemos que para dar a entender que el Marqués del Cenete se sentía menospreciado por el poder real, ya que tal utilización no puede ser entendida igualmente en el palacio de don Antonio de Guadalajara.

- Santa Cruz de Toledo es el compendio de todos los motivos y modelos decorativos de los edificios anteriores, aunque con un formato novedoso, más moderno y adaptado al gusto de los tiempos y a la hiperprofusión decorativa que estaba en boga en Italia ya desde finales del siglo XV, pero, sobre todo, a principios del XVI, reiterando que no se trata simplemente de aplicar decoraciones a un edificio, sino de una obra planeada, desde el principio, a partir de los modelos de hospital que se creían más apropiados por parte de los poderes y magnates de la época.

Para finalizar las presentes conclusiones, hemos de referirnos obligadamente al Codex Escorialensis, ya que éste cuaderno de modelos se ha encontrado en muchas ocasiones, en el centro de una polémica cronológica que también corresponde con las finalidades del presente trabajo.

De este repertorio de modelos se derivan, sin duda, las figuras de los pedestales de las ventanas de la planta baja de la panda oeste, y de las jambas de la portada del Salón de los Marqueses, en La Calahorra, como estableció, en su día, Santiago Sebastián. Pero también algunos otros modelos claramente identificables: como los ornamentos de pilastra que aparecen en 19v, 5 (los de las pilastras del haz que mira al presbiterio, arco inferior, del monumento funerario del Cardenal Mendoza), o los elementos decorativos de la portada del palacio de don Antonio de Mendoza en Guadalajara, que se encuentran, indiscutiblemente, en los folios 16r y 16v, y que son anteriores en el tiempo, creemos, a la edificación del patio de La Calahorra, y que, por otra parte, si hubieran estado en la sola posesión del Marqués del Cenete no hubieran aparecido en el palacio de Guadalajara.

Y no solamente éstos que acabamos de mencionar, sino también muchos otros que aparecen, salpicados, entre todos los que aparecen en los edificios y obras Mendoza, de los que hemos venido dando cuenta. Entre ellos, por ejemplo, los capiteles denominados “alcarreños”, o sus desarrollos, que hemos podido ver

ya desde el primer momento en los que aparecen coronando las columnas de Santa Cruz de Valladolid (22r, 1 y 2, derecha; 22v, 2, izquierda).

Sin embargo, no hemos podido encontrar en el Codex modelos muy importantes del repertorio Mendoza, como, por ejemplo, los almohadillados de Santa Cruz de Valladolid, o de Cogolludo, las palmetas cuajadas de grano de Cogolludo y de Mondéjar, los delfines tal cual aparecen en Valladolid, Mondéjar y el friso del arco inferior del monumento funerario del Cardenal Mendoza en Toledo, las láureas enmarcando escudos, o las dobles volutas con el tratamiento que han recibido allá donde aparecen en las obras Mendoza, que son idénticas a las del Castelnuovo de Nápoles. Y, para finalizar, el pedestal de grutescos que se encuentra ya en la tumba del Cardenal Arzobispo de Sevilla, pero cuyos modelos, en enorme profusión, aparecen en La Calahorra y en Santa Cruz de Toledo.

Todas estas llamativas ausencias pueden deberse, como ya hemos dicho en alguna ocasión, a que, o bien formaban parte del cuaderno o cuadernos de modelos del conde de Tendilla y se han perdido (posiblemente por haber pasado muchas veces de mano en mano), o bien a que existieron varios cuadernos, que llegaron a manos de los Mendoza en diferentes momentos durante los veinticinco años en que se levantaron sus obras más características, los restos de los cuales, de todos ellos, se reunieron, posteriormente, en un solo ejemplar que es el que se encuentra en la actualidad en El Escorial.

Para finalizar el presente capítulo, reiterar lo dicho en los párrafos finales del análisis del Hospital de Santa Cruz de Toledo: que los Mendoza, en su afán de singularizarse precisamente a partir de la utilización de unos modelos procedentes de Italia que suponían la "ostentación de lo nuevo" y su vínculo con los significantes que, para los personajes cultos de la época, tenía esta relación con los modelos de Roma, contribuyeron, sin embargo, a popularizar y generalizar aquellos modelos que era, precisamente, lo contrario de lo que pretendían.



## **BIBLIOGRAFÍA GENERAL UTILIZADA**

- Abbate, F., *Storia dell'arte nell'Italia Meridionale*, Donzelli editore, Roma, 1998.
- Abulafia, D., "El Mediterráneo en la época de Alfonso el Magnánimo", en *Alfonso el Magnánimo y su tiempo*, Bellveser, R., (coord.), Revista Debats, num. 140, 2009/2., Institutió Alfons el Magnànim, Àrea de Cultura de la Diputació de Valencia.
- Ainaud, J., *El Palau de la Generalitat de Catalunya*, Generalidad de Cataluña, Departamento de Presidencia, Barcelona, 1988.
- Alberti, L.B., *Antología*, (Josep M. Rovira, ed.), Península, Barcelona, 1988.
  - *Della Pittura e della Statua*, Società Tipografica de' Classici Italiani, Milán, 1804.
- Alcina Franch, J., *La Biblioteca de Alfonso V de Aragón en Nápoles, Fondos Valencianos*, Generalidad Valenciana, Valencia, 2000.
- Aleixandre, F., "Creadores del libro en la corte de Alfonso el Magnánimo", *Debats*, 104, Verano 2009, Institutió Alfons el Magnanim, Valencia.
- Alfonso de Palencia, *Guerra de Granada*, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/guerra-de-granada--0>.
- Algarra Pardo, V.M., "Espacios de poder. Pavimentos cerámicos y escritura en el Real de Valencia en época de Alfonso el Magnánimo", *XVº Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Actas T. I, vol. 3, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1996.
- Alighieri, Dante, *La Divina Commedia*, vers. Tommaso Di Salvo, Nicola Zanichelli Ed., Bolonia, 5ª ed. 1991.
- Alisio, G., Bertelli, S. y Pinelli, A., *Arte e política tra Napoli e Firenze, Un cassone per il trionfo di Alfonso d'Aragona*, Franco Cosimo Panini Editore spa, Modena, 2006.

- Álvarez Ancil, A., *Copia fiel y exacta del testamento del Cardenal Arzobispo que fué de Toledo Don Pedro González de Mendoza que original y auténtico existe en el Archivo de la Excma. Diputación provincial de Toledo*, transcrito, concordado y anotado por D. Andrés Álvarez Ancil. Toledo. 1915.
- Ametller y Vinyas, J., *Alfonso V de Aragón en Italia y la crisis religiosa del siglo XV*, 3 vols., Jaime Collel, ed., Imprenta y Librería de P. Torres, Gerona, 1903.
- Andreae, B., *L'art romain*, Éditions Citadelles&Mazenod, Paris, 1973/1998 (edición puesta al día en 2003).
- Andrés Ordax, S. (coord.), *El Cardenal y Santa Cruz: V Centenario del Cardenal Mendoza*, catálogo de la exposición en el Colegio Mayor de Sta. Cruz de la Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la misma Universidad, Valladolid, 1995.
- Anthon, Ch., *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*. William Smith (ed.), William Wayte. G. E. Marindin. Albemarle Street, London. John Murray. 1890.
- Apiano de Alejandría, *Historia Romana, XII: Guerras de Mitrídates*, Editorial Gredos, Madrid, 1993.
- Ara Gil, C.J., "Escultura en Castilla y León en la época de Gil de Siloe. Estado de la Cuestión", pp. 145-188, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la Escultura de su época*, Burgos, 13-16 octubre 1999, Institución Fernán González, Academia Burguense de Historia y Bellas Artes, Burgos, 2001.
- Aramburu-Zabala, M.A., "La Iglesia y Hospital de Santiago de los Españoles. El papel del arquitecto en la Roma del Renacimiento", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.), Vol. III, 1991.
- Arias de Cossío, A.M., *El arte del Renacimiento español*, Ed. Encuentro, Madrid, 2009.
- Armour, P., *Dante's Griffin and the History of the World*, Clarendon Press, Oxford, 1989.
  - "Griffins", en Cherry, J. (ed.), *Mythical Beasts*, British Museum Press, Londres, 1995.

- Aulus Gellius, *The Attic Nights (Noctes Atticae)*, Vol. I, cap. 6, trad. de W. Beloe, Impreso por P. Johnson en St. Paul's Church-Yard, Londres, 1745.
- Aurell, M., "Messianisme royal de la Couronne d'Aragon", *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Editions EHESS, ISSN 0395-2649.
- Avena, A., *Il Restauro dell'arco d'Alfonso d'Aragona in Napoli*, Ed. Danesi, Roma, 1908.
- Avila, A., *El siglo del Renacimiento*, Ediciones Akal, Madrid, 1998.
- Ayala Martínez, C. de, *Las órdenes militares hispánicas en la Edad Media: (siglos XII-XV)*. Marcial Pons, Madrid, 2007.
- Azáceta y García de Albeniz, J.M. "Santillana y los reinos orientales", *Revista de Literatura*, enero-junio 1954, pp. 157-186, C.S.I.C., Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, Madrid, ISSN 0034-849X-eISSN 1988-4192.
  - "Italia en la poesía de Santillana", *Revista de Literatura*, enero-junio 1953, pp. 17-54, C.S.I.C., Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, Madrid, ISSN 0034-849X, eISSN 1988-4192.
- Azcárate y Ristori, J.M., "Alonso de Covarrubias en el Hospital de Santa Cruz de Toledo", p. 79-80, *Archivo Español de Arte*, enero-marzo 1950.
  - "La fachada del Palacio del Infantado", *Archivo Español de Arte*, oct-dic. 1951, pp. 307-19.
  - "El Cardenal Mendoza y la introducción del Renacimiento", *Santa Cruz*, XVII, num. 22, Valladolid, 1962.
- Baldwin, R., "I slaughter barbarians": Triumph as a Mode in Medieval Christian Art", *Konsthistorisk Tidskrift*, LIX, 4, Estocolmo, 1990.
- Bandmann, G., *Early Medieval Architecture As Bearer of Meaning*, Columbia University Press, N. York (USA), 2005.
- Barrio Gozalo, M., "La Iglesia y Hospital de Santiago de los Españoles de Roma y el Patronato Real en el siglo XVII", *Investigaciones Históricas, Época Moderna y Contemporánea*, Universidad de Valladolid, Serv. Publicaciones, Valladolid, ISSN 0210-9425, num. 4, 2004.

- Baudrillart, A., *Les divinités de la victoire en Grèce et en Italie d'après les textes et les monuments figurés*, París, Thorin et Fils Éditeurs, 1894.
- Baur, P.V.C., *Centaurs in Ancient Art*, Karl Kurtius Verlag, Berlin, 1912.
- Baxandall, M., "Bartholomaeus Facius On Painting: A Fifteen Century Manuscript of the De Viris Illustribus", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 27 (1964).
  - o *Giotto y los Oradores*, pp. 142-173, Machado Grupo de Distribución, S.L., Madrid, 1996.
- Bayet, Jean, *La religión romana, historia política y psicológica*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1984.
- Beard, M., *El triunfo romano*, Ed. Crítica, S.L., Barcelona, 2008
- Beccadelli, A., *Dichos y hechos del rey don Alonso*, versión castellana de Juan de Molina (1527), Muñoz, O. (ed.), Revista *Lemir*, nº 4, pp. 76 y ss. Universidad de Valencia, 2000.
- Beceiro Pita, I., "La valoración del saber entre las élites", en *El Marqués de Santillana 1398-1458. Los albores de la España moderna*, vol. I, pp.109-131, Ed. Nerea, Hondarribia, 2001.
- Beck, J., *Jacopo della Quercia*, Columbia University Press, N. York y Oxford, 1991.
- Bejczy, I.P., *The Cardinal Virtues in the Middle Ages: A Study in Moral Thought from the IVth. to the XIVth. Century*, Brill, Leiden, 2011.
- Belenguer, I., "Aproximación codicológica al Lanzarote del Lago", *Revista de Literatura Medieval*, XX (2008), Universidad de Alcalá de Henares, Dpto. de Filología.
- Beltrán Llavador, R., "Los orígenes del Grial en las leyendas artúricas: interpretaciones cristianas y visiones simbólicas", *Tirant, Butlletí informatiu i bibliogràfic*, nº. 11, 2008, Universidad de Valencia.
- Bentley, J. *Politics and Culture in Renaissance Naples*, Princeton University Press, Princeton N.J., (USA), 1987.
- Benzi, F., "Aspetti dell'arte a Roma sotto il pontificato di Sisto IV", pp. 77-86, en *La forma del Rinascimento. Donatello, Andrea Bregno*,

*Michelangelo e la scultura a Roma nel Quattrocento*, VV.AA. (a cura de Claudio Crescentini y Claudio Strinati), Rubettino Editore, 88049 Soveria Mannelli (Italia), 2010.

- Berefelt, G., *A Study on the Winged Angel*, pp. 21-56, Almqvist&Viksell Boktryckeri, Uppsala, 1968.
- Bergstein, M., "Two Early Renaissance Putti: Niccolò di Pietro Lamberti and Nanni di Banco", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 52 Bd., H. 1 (1989), Deutscher Kunstverlag GmbH, München-Berlin.
- Bernabei, R., *Chiese di Roma*, Mondadori-Electa S.A., Milán, 2007.
- Bernich, E., "Leon Battista Alberti e l'arco trionfale di Alfonso d'Aragona in Napoli", *Napoli Nobilissima*, 12 (1903).
  - "Leon Battista Alberti e l'Architetto dell'arco trionfale di Alfonso d'Aragona", *Napoli Nobilissima*, 13, 1904.
- Bertaux, E., "L'Arco e la porta trionfale d'Alfonso e Ferdinando d'Aragona a Castelnuovo", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, Anno XXV, Fasc. 1, Società di Storia Patria, Nápoles (Italia), 1900.
- Bertelli, S., "Giovanna e Alfonso, Antonio e Ferrante", en *Arte e politica tra Napoli e Firenze*, Franco Cosimo Panini Editore spa, Modena, 2006.
- Bialostocki, J., "The Sea-Thiasos in Renaissance Sepulchral Art", p. 70, *Studies in Renaissance & Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60<sup>th</sup>. Birthday*, pp. 69-74, Phaidon, Londres y N. York, 1967.
- Biblia de Jerusalén, Ed. Desclée De Brouwer, S.A., Bilbao, 1998.
- Boase, R., *The Troubadour Revival, A Study of Social Change and Traditionalism in Late Medieval Spain*, Routledge and Kegan Paul, Londres y Boston, 1978.
- Bober, P.P., "An Antique Sea-Thiasos in the Renaissance", en *Essays in Memory of Karl Lehman*, pp. 43-50, Lucy Freeman Sandler ed., Institute of Fine Arts, New York University, N-Y., 1964.
- Bober, P.P. y Rubinstein, R.O., *Renaissance artists and antique sculpture*, Vols. I y II, Harvey Miller Publ. & Oxford University Press, Londres y Oxford, 1986.
- Bock, N., "Patronage, standards and *transfert culturel* : Naples between art history and social science theory", en *Art and Architecture in Naples*,

*1266-1713*, Cordelia Warr y Janis Elliot (eds.), Association of Art Historians, 2010, Blackwell Publishing, Chichester, U.K., 2010.

- Bodon, G., "Sul ruolo dell'antico nell'arte di Mantegna agli esordi", en *Mantegna e Roma, l'artista davanti all'antico*, Calvano, T., Cieri Via, C., Ventura, L. (eds.), Bulzoni editore, Roma, 2010.
- Bohigas, P., "Profecies catalanes dels segles XIV i XV. Assaig bibliogràfic", *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1920-22.
  - o "Profecies de Merlí. Altres profecies contingudes en manuscrits catalans", *Ibid.*, 1928-32.
- Bolgar, R.R., *The Classical Heritage and its Beneficiaries*, Cambridge University Press, Cambridge, UK., 4ª ed. 1973.
- Boulton, D'A. J.D., *The Knights of the Crown*, The Boydell Press, Woodbridge (Suffolk, UK) y St. Martin's Press Inc., N.York, 1987, 2000.
- Brown, J., "España en la era de las exploraciones: una encrucijada de culturas artísticas", en Checa Cremades, F. *et alii*, *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Electa España, Elemond, Editori Associati, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992.
- Bruhi, A., "Les influences hellénistiques dans le triomphe romain", en *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, T. 45, 1928.
- Burckhardt, J., *La cultura del Renacimiento en Italia*, Editorial Edaf, S.A., Madrid, 1982.
- Callman, E., "The Triumphal Entry into Naples of Alfonso I", *Apollo*, 110, enero 1979.
- Cameron, A., "The date and identity of Macrobius", *The Journal of Roman Studies*, vol. 56, partes 1 y 2, (1966), Society for the Promotion of Roman Studies, Londres.
- Cancellieri, F., *Storia de'solenni possesi de'sommi pontefici detti anticamente processì o processioni dopo la loro coronazione dalla Basilica Vaticana alla Lateranense*, Luigi Lazzarini ed., Roma, 1802.

- *Cancionero de Baena*, "Este desir fiso e ordenó a manera de loança al Ynfante Alfonso Alvarez de Villasandino", Imprenta Rivadeneyra,, Madrid, 1851.
- Canet, J.L., "Literatura ovidiana (*Ars Amandi y Reprobatio Amoris*) en la educación medieval", revista electrónica *Lemir*, Universidad de Valencia, num. 8, 2004, ISSN 1579-735X.
- Caneva, G., *Il codice botanico di Augusto. Roma – Ara Pacis*. Gangemi Editore, Roma, 2010.
- Capilla Aledón, G.B., "El poder representado: Alfonso el Magnánimo (1416-1458)", *Res Publica*, 18, Universidad de Murcia, 2007.
- Carriazo y Arroquia, J. de M. (ed.), *Crónica de Juan II de Castilla* de Alvar García de Santamaría, Real Academia de la Historia, Madrid, 1982.
- Carrillo Castillo, J.M., "Génova y el primer Renacimiento en España: estado de la cuestión", *Príncipe de Viana*, Anejo 10, Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español, 1991, Institución Príncipe de Viana, Pamplona.
- Carpenter, T.H., *Arte y mito en la Antigua Grecia*, Ed. Destino, S.A., Barcelona, 2001.
- Cavallaro, A., "Draghi, mostri e semidei. Una revisitazione fiabesca del Antico nel soffitto pinturicchiesco del Palazzo di Domenico della Rovere", en *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI*, pp. 143-59, Silvia Danesi Squarzina ed., Electa, Milano, 1989.
- Causa, R., "Sagrera, Laurana e l'Arco di Castelnuovo", *Revista Paragone*, 5, 1954.
  - "Sagrera, Fouquet, Laurana e l'Arco di Castelnuovo", en *La Corona di Aragona e il Mediterraneo: aspetti e problemi comuni da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Atti del IX Congresso di Storia della Corona di Aragona, Nápoles, 11-15 abril 1973, Società Napoletana di Storia Patria, 1978.
- Cellini, B., *The Life of Benvenuto Cellini written by Himself*, trad. de John Addington Symonds, Phaidon Press Ltd., 2ª edic., Londres, 1995.
- Cervera Vera, L., *El Códice de Vitrubio hasta sus primeras versiones impresas*, Instituto de España, Madrid, 1978.

- *Arquitectura del Colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Valladolid, 1982.
- "Mecenas y artífices en la arquitectura renacentista", *Príncipe de Viana*, Anejo 10, Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español, 1991, Institución Príncipe de Viana, Pamplona.
- Chance, J., *Medieval Mytography: from Roman North Africa to the School of Chartres, A.D. 433-1177*, University Press of Florida, Gainesville, FL, (USA), 1994.
- Chastel, A., *El Renacimiento italiano, 1460-1500*, Ediciones Akal, Madrid, 2005.
  - Chastel, A., *El grutesco*, Ediciones Akal, Madrid, 2000.

Checa Cremades, F., "Entre Flandes e Italia: formas y estilos en los comienzos del Renacimiento", en Checa Cremades, F. et alii. *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos - Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*. Exposición en Toledo, Museo Sta. Cruz, marzo-mayo 1992, Electa España, Elemond, Editori Associati, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992, p. 317. Firma la reseña J.S.M.

- "El arte del Renacimiento", en *Historia del Arte de España*, Barral i Altet, Xavier (dir.), Bordas-Lunwerg Editores, Barcelona, 1996.
- *Pintura y Escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2005 (2ª edición).
- Chiarelli, R., *L'Opera completa del Pisanello*, Rizzoli Edit., Milán, 1972.
- Collar de Cáceres, F., "El Plateresco", Cuadernos de Historia del Arte, Historia 16, Madrid, 1992.
- Corzo Sánchez, R., "Sobre las fuentes iconográficas utilizadas por Michele Carlone en el Castillo de la Calahorra. La Catedral de Como y el Codex Escorialensis", *Temas de Estética y Arte*, XXII, Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 2008.
- Croce, B., *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Laterza, Bari, 1917.
  - *Prima del Machiavelli. Una difesa di Re Ferrante I di Napoli per il violato Trattato di Pace del 1486 col Papa. Introduzione critica e*



*texto inédito in lingua spagnuola*. Bari, Gius. Laterza & Figli, Bari, 1944).

- Cumont, F., *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, p. 352, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, París, 1966 (Réimpression anastatique).
  - *Afterlife in Roman Paganism*, Yale University Press, New Haven, 1922.
- Curcio Rufo, Quinto, *De la Vida y Acciones de Alexandro el Grande*, trad. Mateo Ibáñez de Segovia, Imprenta Ramón Ruiz, Madrid, 1794.
- Curtius Rufus, Quintus, *Historia Alexandri Magni Macedonis*, Liber Tertius, I, se puede consultar on-line: [www.thelatinlibrary.com](http://www.thelatinlibrary.com).
- Dacos, N., *La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des grotesques à la Renaissance*, Warburg Institute, Londres, 1969.
- Danesi Squarzina, S., "La Casa dei Cavalieri di Rodi: architettura e decorazione", en *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI*, pp. 102-142, Danesi Squarzina, S (a cura di), Electa, Milano, 1989.
- Davies, G.S., *Renascence, the sculptured tombs of the XV century in Rome*, E.P. Dutton &Co., N.York, 1916.
- D'Arms, J.H., *Romans on the Bay of Naples: a social and cultural study of the villas en their owners from 150 B.C. to A.D. 400*, Harvard University Press, Cambridge, 1970.
- D'Ayzac, F., "Du Symbolisme du Griffon dans l'Art Chrétien du Moyen Age", *Revue de l'art chrétien*, 4 (1860).
- De Bosque, A., *Artisti italiani in Spagna dal XIV secolo ai Re Cattolici*, Alfieri & Lacroix, Milán, 1968.
- De Divitiis, B., *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Marsilio Editori, Venecia, 2007.
  - "Building in local all'antica style: The palace of Diomedea Carafa en Nápoles", pp. 83-100. *Art and Architecture in Naples, 1266-*

1713, Cordelia Warr y Janis Elliot (eds.), Association of Art Historians, 2010, Blackwell Publishing, Chichester, U.K., 2010.

- De Fusco, R., *El Quattrocento en Italia*, pp. 328 y 333, Ed. Itsmo, Madrid, 1999.
- De la Plaza Escudero, L. (coord..) et al., *Diccionario Visual de Términos Arquitectónicos*, Edic. Cátedra, Madrid, 2ª ed. 2012.
- De Marinis, T., *La Biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, Hoepli, Milán, 1947-1952-1969.
- de Rosa, E., *Alfonso I d'Aragona*, M. D'Auria Editore, Nápoles, 2007.
- de Santiago Fernández, J. y de Francisco Olmos, J.M., "La inscripción de la fachada del Palacio del Infantado en Guadalajara", *Documenta & Instrumenta*, 4, 2006, Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, Madrid, ISSN 1697-4328; ISSN-e 1697-3798.
- Delius, W., *Geschichte der Marienverehrung*, V. Ernst Reinhardt, Munich, 1963.
- Dempsey, Ch. *Inventing the Renaissance Putto*, p. 18, University of North Carolina Press, Chapel Hill & London, 2001.
- Deyermond, A., "¿Obras artúricas perdidas en la Castilla medieval?", Rev. *Anclajes*, I, 1, 1997, Instituto de Análisis Semiótico del Discurso, Universidad Nacional de La Pampa, Argentina.
- Diago Hernando, M., "La monarquía castellana y los Staufen. Contactos políticos y diplomáticos en los siglos XII y XIII", *Espacio, Tiempo y Forma*, III, num. 8, UNED, Madrid, 1995.
- Di Battista, R., "La porta e l'arco di Castelnuovo a Napoli", *Annali di Architettura*, num. 10-11, 1998-99, Vicenza (Italia).
- Didron, A.N., "Les Triomphes", *Annales Archéologiques*, T. 23, 1863.
  - *Christian Iconography*, Vols. 1 y 2, George Bell and Sons, Londres, 1886.

- Díez del Corral Garnica, R., R., *Arquitecturas de Toledo, del Renacimiento al Racionalismo*, Vol. II, pp. 9-18 y 109-121, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo, 1991.
  - *Arquitectura y Mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, 1987.
  - "Muerte y humanismo: la tumba del Cardenal don Pedro González de Mendoza", *Boletín de la R.A.BB.AA. de S. Fernando*, nº 64, 1987.
  - "La introducción del Renacimiento en Toledo: el Hospital de Santa Cruz", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, primer semestre 1986, num. 62.
  - "Lorenzo Vázquez y la Casa del Cardenal don Pedro González de Mendoza", *Goya*, nº 155, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1980.
- Di Gesù, G.D., *Teorie sul grottesco da Hugo a Braibanti*, Aracne Editrice, Roma, 2012.
- Dión Casio, *Historia Romana*, Editorial Gredos, Madrid, 2004.
- Domínguez Casas, R., "Tradición clásica y ciclo bretón en las órdenes de caballería", *De Arte*, 5, 2006.
- Domingo y Benito, Ma. T., "El Conde de Cifuentes y el de Tendilla, diplomáticos ante la Santa Sede", *Wad al Hayara*, num. 19, 1992, Revista de Estudios de la Institución Provincial de Cultura "Marqués de Santillana", Guadalajara.
- D'Onofrio, M., "Introducción", en *Rilavorazione dell'antico nel Medioevo*, Mario D'Onofrio (ed.), Viella Librería Editrice, Roma, 2003.
  - "Porta di Capua", *Enciclopedia Federiciana*, 2005, vol. 1, Istituto de l'Enciclopedia Italiana Treccani, on-line en: [www.treccani.it/enciclopedia/porta-di-capua\\_\(Federiciana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/porta-di-capua_(Federiciana)/)
- Dormer, D.J., *Discursos varios de historia, con muchas escrituras reales antiguas y notas a algunas dellas* (1683) – *Ordenanças de la Cavallería*

*de la Iarra y el Grifo, Hechas por el Señor Infante Don Fernando, Año de MCCCCIII, Zaragoza, 1683.*

- Driscoll, E., "Alfonso of Aragon as a patron of art", en *Essays in Memory of Karl Lehman*, Lucy Freeman Sandler (ed.), Institute of Fine Arts, New York University, N. York, 1964.
- Elvira Barba, M.A., *Arte y mito: Manual de iconografía clásica*, Sílex Ediciones, Madrid, 2008.
- Enríquez del Castillo, D., *Crónica del rey don Enrique el Quarto de este nombre*, por su capellán y cronista Diego Enríquez del Castillo, Imprenta de don Antonio de Sancha, Madrid, 1787.
- Ermengaud, Matfre, *Breviari d'Amor*, ejemplar de la Biblioteca Nacional de Rusia, Isp. F.v. XIV. N1, edic. facsímil de AyN Ediciones, Madrid, 2007.
- Ermengaud, Matfre, *Breviari d'Amor, Manuscrito Valenciano del s. XV*, ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, Vicent García Editores, Valencia, 1980.
- Estella, M., "Artistas madrileños en el palacio del Tesorero (Descalzas Reales), el Palacio de Pastrana y otros monumentos de interés", *Archivo Español de Arte*, nº 58, 1985.
- Español Beltrán, F., "El Salterio y Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova. British Library Ms. Add. 28962", *Locus Amoenus*, 6, 2002-2003. Se puede consultar on-line en RACO (Revistes Catalanes amb Accés Obert), [www.raco.cat](http://www.raco.cat).
- Facio, B., *De Viris Illustribus*, edición de Lorenzo Mehus, 1745.
  - *De rebus gestis ab Alphonso primo neapolitanorum rege usque ad obitum Nicolai V. A. 1455, commentariorum libri decem*, Lyon, 1560.
- Faraglia, N.F., (ed.) *Diurnali detti del duca di Monteleone nella primitiva lezione da un testo a penna posseduto dalla Società napoletana di storia patria, pubblicati a cura di Nunzio Federico Faraglia*, Napoli, 1895.
- Faure, P., "Ángeles", *Diccionario razonado del Occidente medieval*, Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt (eds.), Ed. Akal, Madrid, 2003.

- Fernández Alonso, J., "Las iglesias nacionales de España en Roma. Sus orígenes", en *Anthologica Annua*, IV (1956), pp. 9-96, Instituto Español de Estudios Eclesiásticos, Madrid.
- Fernández Arenas, J., "La decoración grutesca: análisis de una forma", *D'Art, Revista del Departament d'Historia de l'Art*, num. 5, 1979, pp. 5-20, Universidad de Barcelona.
- Fernández de Córdova Miralles, A., "El cardenal Giuliano Della Rovere y los reinos ibéricos. Rivalidades y convergencias en el Mediterráneo occidental", en Cantatore, F., Chiabò, M., Gargano, M., y Modigliani, A. (dirs.), pp. 119-163, *Metafore de un pontificato. Giulio II e Savona*. Atti del Convegno (Savona, 7 novembre 2008), Roma nel Rinascimento, Roma, 2009.
- Fernández Gómez, M., "La arquitectura como documento: el sepulcro del gran cardenal Mendoza en Toledo", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, num. 63, segundo semestre 1986.
  - *Los grutescos en la arquitectura española del Protorenacimiento*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1987.
  - "Reflexiones cronológicas sobre el palacio de la Calahorra", *Ars Longa, Cuadernos de Arte*, n. 3, pp. 47-53, Universidad de Valencia, Valencia, 1992.
  - Estudio del *Codex Escorialensis 28-II-12, Libro de dibujos o antigüedades 28-II-12*, coedición facsímil Editora Regional de Murcia/Patrimonio Nacional, Murcia, 2000.
- Fernández Madrid, M.T., "Una familia de mecenas: la Casa de Mendoza", en *El Marqués de Santillana 1398-1458. Los albores de la España moderna*, Ed. Nerea, Hondarribia, 2001.
- Ferro, D., (ed.), *Le parti inedite della "Cronica de Juan II di Alvar Garcia de Santamaria"*, Consiglio Nazionale delle Ricerche (Gruppo studi d'ispanistica), Venezia, 1972.
- Filangieri di Candida, R., *Castel Nuovo. Reggia angioina ed aragonese di Napoli*, ed. Banco di Napoli, 1934, reeditada: L'Arte Tipográfica San Biagio dei Librai, Napoles 1964.

- "Un più antico progetto dell'arco trionfale di Alfonso d'Aragona", *Rassegna Storica Napoletana*, I, num. 2, (1933).
- "Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo", *Archivio storico per le province napoletane*, 1938.
- *Una cronaca napoletana figurata del Quattrocento*, Napoli, Accademia di architettura, lettere e belle arti. L'Arte tipografica, Naples, 1956.
- Flavio Josefo, *La Guerra de los Judíos*, Iberia, Barcelona, 1983.
- Fossi Todorow, M., *L'Italia dalle origine a Pisanello*, Fratelli Fabbri Ed., Milán, 1970.
- Frommel, L.Ch., "Alberti e la porta trionfale di Castelnuovo a Napoli", *Annali di Architettura*, num. 20, 2008, Vicenza (Italia).
  - "La scultura funeraria a Roma fra Andrea Bregno e Michelangelo", pp. 87-94, en *La forma del Rinascimento...*, 2010.
- Frothingham, A.L., "Medusa II. The vegetation gorgoneion", *American Journal of Archaeology*, segunda serie, Vol. XIX, 1915.
- Fuentes y Ponte, J., *Memoria o Estudio sobre la influencia de la devoción de la Santísima Virgen en las Órdenes Militares Españolas*, Lérida, 1895.
- Fusco, G.M., *Intorno all'ordine dell'Armellino da Re Ferdinando I d'Aragona all'Arcangelo S. Michele dedicato*, Tipografia Banzoli, Naples, 1844.
- García Bellido, A., "Mascara en bronce de 'Oceanus' hallada en Lixus, cerca de Larache", en *Archivo Español de Arqueología*, jul-sept 1940.
- García Díaz, I., "La política caballerisca de Alfonso XI", *Miscelánea Medieval Murciana*, Universidad de Murcia, 11, 1984.
- García López, A., "La correspondencia del (II) Conde de Tendilla", *Wad-al-Hayara*, nº 22, Guadalajara, 1995.
- García Marsilla, J.V., "El poder visible. Demanda y funciones del arte en la corte de Alfonso el Magnánimo", *Ars Longa*, 7-8, 1996-97, Universitat de València: Departament d'Història de l'Art.

- Giménez Soler, A., *Itinerario del Rey don Alfonso V de Aragón y I de Nápoles*, Imprenta Mariano Escar, Zaragoza, 1909.
- Gómez Moreno, A., *España y la Italia de los humanistas*, Ed, Gredos, Madrid, 1994.
  - "D. Íñigo López de Mendoza, sus libros y su empresa cultural", en *El Marqués de Santillana 1398-1458. Los albores de la España moderna*, Ed. Nerea, Hondarribia, 2001.
- Gómez-Moreno Martínez, M., "Hacia Lorenzo Vázquez. Sobre el Renacimiento en Castilla, I". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1925, edición del Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, 1991.
- Goodyear, W.G., *Grammar of the lotus, A New History of Classic Ornament as a Development of Sun Worship*, Sampson Low, Marston & Co. Ltd., Londres, 1891.
- Goss, V. P., "I due rilievi di Pietro da Milano e di Francesco Laurana nell'arco del Castelnuovo in Napoli", *Napoli Nobilissima*, L'Arte Tipografica, Nápoles, 20, 1981.
- Grabar, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza, 1998.
- Greenhalgh, M., *The classical tradition in art*, Gerald Duckworth & Co. Ltd., London, 1978.
  - *Donatello and his sources*, Holmes&Meier Publishers, N. York, 1982.
  - "Iconografia antica e sue trasformazioni durante il Medioevo", en *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, T II, Salvatore Settis (ed.), Giulio Einaudi, Editore, Turín, 1985.
- Guidobaldi, F., "I capitelli e le colonnine riutilizzati nel monumento fúnebre del cardinal Venerio", en *San Clemente. La scultura del VI secolo* (San Clemente Miscelany, IV), 2, Roma, 1992.
- Guillaume-Coirier, G., "De l'object à l'ornement: couronnes et guirlandes de roses dans la sculpture funéraire d'époque romaine », *Journal des Savants*, Académie des Inscriptions et Belles-Letres, Paris, nº 1, 1998.

- Gvozdanovic, V., "The Dalmatian Works of Pietro da Milano and the Beginnings of Francesco Laurana", *Arte Lombarda*, Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Cesano Maderno, 1998.
- Hanawalt, B. y Reyerson, K. (eds.), *City and Spectacle in Medieval Europe*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994.
- Helas, Ph., "Der Einzug von Alfonso d'Aragona in Neapel 1443", en *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts*, Akad. Verlag, Berlin 1999.
  - "Alphonsis Regis Triumphus und die florentinische Selbst-Inszenierung anlässlich des Einzuges von Alfonso d'Aragona in Neapel 1443", en DuBruck, E.E., *Fifteen Century Studies*, vol. 26, Camden House, Rochester (USA) y Woodbridge, Suffolk (UK), 2001.
  - "Der Triumph von Alfonso d'Aragona 1443 in Neapel. Zu den Darstellungen herrscherlicher Einzüge zwischen Mittelalter und Renaissance", en *Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt*, Peter Johanek y Angelika Lampen, Böhlau Verlag GmbH, Köln/Weimar/Wien, 2009, .
- Hernández Perera, J., *Escultores Florentinos en España*, Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C., Madrid, 1957.
- Herrera Casado, A. y Ortiz García, A., *El palacio de Antonio de Mendoza en Guadalajara*, Ed. Aache, Guadalajara, 1997, 2ª edición.
- Hersey, G.L., "The Arch of Alfonso in Naples and its Pisanellesque design", *Master Drawings*, VI, New York, 1968.
  - *Alfonso II and the artistic renewal of Naples, 1485-1495*, pp. 50-57, Yale University Press New Haven and London, 1969.
  - *The Aragonese Arch at Naples, 1443-1475*, Yale University Press, New Haven and London, 1973.
- Heydenreich, L.H. y Lotz, W., *Arquitectura en Italia. 1400-1600*, Ed. Cátedra, Madrid, 1996.
- Hill, G.F., *Pisanello*, Duckworth & Co., N. York., 1905.



- Holliday, P.J., "Time, History and Ritual on the Ara Pacis Augustae", *Art Bulletin*, 72:4 (diciembre 1990), College Art Association, N. York (U.S.A.).
  - o *The Origins of Roman Historical Commemoration in the Visual Arts*, California State University, Long Beach (CA), 2002.
- Hollingsworth, M., *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento*, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2002.
- Huizinga, J., *The Waning of the Middle Ages*, Edward Arnold & Co., Londres, 1924.
- Hülsen Ch., Michaelis, A., y Egger, H. (ed.), *Codex Escorialensis, Ein skizzenbuch aus der werkstatt Domenico Ghirlandaio*, Alfred Hölder, K. und K. Hof- und Universitäts Buchhändler, Viena, 1906.
- Ibáñez de Segovia Peralta y Mendoza, G., *Historia de la Casa de Mondéjar por Gabriel Rodríguez de Ávila*, manuscrito s. XVIII, Biblioteca Nacional (Biblioteca Digital Hispánica, <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigital/>) Mss/3315.
- Igual Úbeda, A., *Iconografía de Alfonso el Magnánimo*, Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo de la Diputación Provincial, Valencia, 1950.
- *Inventario de los libros de don Fernando de Aragón, Duque de Calabria*, Imprenta y Estereotipia de Aribau y Cia., Madrid, 1875.
- Janson, H.W., "The Putto with the Death's Head", *Art Bulletin*, College Art Association, N. York (U.S.A.). 19:3 (sept. 1937).
  - o *The Sculpture of Donatello*, Princeton University Press, Princeton, NJ, (U.S.A.), 1963.
- Jenkins, M., "The Iconography of the Hall of the Consistory in the Palazzo Público", *The Art Bulletin*, 54:4 (diciembre 1972).
- Jiménez, A., "Síntesis de la arquitectura del renacimiento sevillano" en *Breve Historia de la Arquitectura en Sevilla*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Sevilla, 1985.

- Kantor, H.J., *Plant Ornament its Origin and Development in the Ancient Near East*, Tesis para el Grado de Doctor, presentada en el Departamento de Lenguas y Literatura Orientales de la Universidad de Chicago. Marzo 1945.
- Kantorowicz, E., "The King's Advent' and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina", *Art Bulletin*, num. 26, 1944, College Art Association, N. York (U.S.A.).
- Krautheimer, R., "A drawing for the Fonte Gaia in Siena", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin New Series*, 10.6 (Junio 1952).
  - o Krautheimer, R. y T., *Lorenzo Ghiberti*, Princeton University Press, Princeton, N.J., U.S.A., 1970.
- Kruft, H. W. y Malmanger, M., *Das Triumphbogen Alfonsos in Neapel. Das Monument und seine politische Bedeutung*, Edición especial Acta ad Archaeologiam et Artium Historiae Pertinentia Institutum Romanum Norvegiae, 6, 1975, Ernst Wasmuth, (©1977), Tübingen (Alemania).
- La Bella, C., "La scuola scultorea romana del secondo Quattrocento. Il Ciborio degli Appostoli e il Monumento a Paolo II: due esempi di scultura in Vaticano", en *La Forma del Rinascimento*,.... p. 152.
- La Malfa, C., "L'assenza indiziaria delle grottesche nella scultura romana del Quattrocento", en *La Forma del Rinascimento. Donatello, Andrea Bregno, Michelangelo e la scultura a Roma nel Quattrocento*, Crescentini, C. y Strinati, C., (a cura de), Rubettino Editore, Soveria Mannelli, 2010.
- Ladero Quesada, M.A., "La consolidación de los Trastámara en Castilla", en *El Marqués de Santillana 1398-1458*, vol. II, pp. 9-35.
  - o "Monedas y momos, camafeos y medallas, piedras finas y otros objetos coleccionados por el Cardenal don Pedro González de Mendoza", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo CCIX – Cuaderno II, mayo-agosto 2012
- Lampérez y Romea, V., "El Castillo de la Calahorra, Granada", *B.S.E.E.*, XX, 1914;
  - o *La arquitectura civil española de los ss. XV y XVI*, 3 vols. 1922, Madrid.

- *Historia de la arquitectura cristiana española*, 3 vols., 1930, Madrid.
- Lapesa, R., *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957.
- Layna Serrano, F., *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*, T. I, Aache Ediciones, Guadalajara, 1994.
  - *Los Conventos Antiguos De Guadalajara. Apuntes Históricos a base de los documentos que guarda el Archivo Histórico Nacional*. C.S.I.C., Instituto Jerónimo Zurita, Madrid, 1943.
  - "Alonso de Covarrubias y la iglesia de la Piedad de Guadalajara", pp. 31-48, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 45, 1941.
- Lecoy de la Marche *Le Roi René, sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires*, Librairie Fermin-Didot Frères, Fils et Cie., Paris, 1875.
- Lenaghan, P., "It shall all be Roman. Early Patrons of Italian Renaissance Tombs in Spain", *Art in Spain and the Hispanic World, Essays in honour of Jonathan Brown*, Schroth, S. (ed), University of Washington Press, 2010.
  - "Reinterpreting the Italian Renaissance in Spain: Attribution and Connoisseurship", *The Sculpture Journal*, II, 1998, Public Monuments and Sculpture Association, London.
- León Coloma, M.A., "La Lonja", en *El libro de la Capilla Real*, Ediciones Miguel Sánchez, Granada, 1994.
  - "Un programa ornamental italiano: las portadas del palacio de La Calahorra (I y II)", *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº 26, Granada, 1995, pp. 345-359, y nº 28, 1997, pp. 33-47.
- Levi, D., "The Allegories of the Months in Classical Art", *Art Bulletin*, dic. 1941, College Art Association, N. York (U.S.A.).
- Leydier-Bareil, A-M., *Les Arcs de Triomphe dédiés à Caracalla en Afrique romaine*, tesis doctoral en Historia del Arte y Arqueología, Universidad de Nancy 2, 2006.

- *Libro de Alexandre*, Manuscritos O y P y Fragmento de Medinaceli. Edición digital a partir de la de Francisco Marcos Marín, Madrid, Alianza, 1987. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Se puede consultar on-line:  
<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/06927218700692762979079/p0000003.htm#28>.
- López-Ríos, S., "A new Inventory of the Royal Aragonese Library of Naples", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXV, Londres, 2002.
- Löwy, E., "Typenwandenrung" y "Typenwandenrung II", en *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts*, XII, 1909, pp. 243-304., y *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts*, XIV, 1911, pp. 1-31.
- Magnusson, T., *Studies in Roman Quattrocento Architecture*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1958.
- Mâle, E., *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Encuentro Ediciones, Madrid, 2001.
- Maltese, C., "Prefacio", en Müller Profumo, L., *El ornamento icónico y la arquitectura. 1400-1600*, Ed. Cátedra, Madrid, 1985.
- Mansilla, D., "Alfonso de Paradinas, Obispo de Ciudad Rodrigo, 1469-1485", *Scripta Theologica*, 16, (1984/1-2), pp. 359-394, Facultad de Teología, Universidad de Navarra, Pamplona.
- Mansuelli "El Arco Honorífico en el desarrollo de la arquitectura romana", *Archivo Español de Arqueología*, num. 27, 1954.
  - "Arcus", en *Aevum*, num. 22, enero-febrero, 1948.
- March, José M., "El primer marqués del Cenete. Su vida suntuosa", *Archivo Español de Arte*, enero-marzo 1951, Madrid.
- Madurell Marimon, J.M., *Mensajeros barceloneses en la corte de Nápoles de Alfonso V de Aragón, 1435-1458*, C.S.I.C., Barcelona, 1963.
- Marías, J., *Historia de la Filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 1990.

- Marías Franco, F., "Del gótico al manierismo: el Hospital de Santa Cruz", *V Simposio Toledo Renacentista* (1975), Colegio Universitario de Toledo, 1980.
  - *El largo siglo XVI*, Altea-Taurus-Alfaguara, Madrid, 1989.
  - "Sobre el Castillo de la Calahorra y el Codex Escorialensis", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. II, U.A.M., Madrid, 1990.
  - "El *Codex Escorialensis*. Problemas e incertidumbres de un libro de dibujos de antigüedades del último *quattrocento*", *Reales Sitios*, num. 163, 1er cuatrimestre 2005.
  - "Los ángeles emparedados de Pagano y San Leocadio", *La Catedral de Valencia. Una ciudad y su templo*, Navarro, M., Bérchez, J., Gómez-Ferrer, M., Marías F. y Pérez, C., FMR, Bolonia, 2008.
- Marques, L., "Una paradoja sobre las relaciones entre Italia y España en el Renacimiento y la hipótesis de un modelo español", pp. 77-97, en *El modelo italiano en las artes plásticas de la península ibérica durante el Renacimiento*, Redondo Cantera, M.J. (coord.), Universidad de Valladolid, Secretariado e Publicaciones e Intercambio Editorial, Valladolid, 2004.
- Martín de Riquer, *Vida Caballeresca en la España del siglo XV*, Real Academia Española, Madrid, 1965.
- Martín García, M., "Arquitectos y mecenas del Renacimiento en España", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 36, Granada, 2005.
- Martines Peres, V., "Una cavalleria per als Reis. El sentiment cavalleresc, els Reis i la literatura catalana medieval", XVº Congreso de Historia de la Corona de Aragón, Actas, Tomo I, vol. 3, Jaca, 25 de septiembre de 1993.
- Martorell, Joannot, y de Galba, Martí Joan, *Tirante El Blanco*, Edición, introducción y notas de Martín de Riquer, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1974.
- Mateu Ibars, J., "Iconografía Real de Aragón en San Domenico Maggiore de Nápoles", *Boletín R.A.B.L.B.* XXIX (1961-1962).

- Mathews, Th. F., *Scontro di Dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, Ed. Jaca Books, Milano, 2005.
- Mazzatinti, G., *La Biblioteca dei Re D'Aragona in Napoli*, Licinio Cappelli Ed., Rocca S. Casciano, 1898.
- Mazzucco, K., "Alcune precisazioni su carattere e funzione dell'arco onorario romano: le testimonianze nelle fonti antiche", *Engramma*, nº 66, sept-oct., 2008, revista on-line: [www.engramma.it](http://www.engramma.it).
- Mayor, A., *El secreto de las ánforas*, Grupo Editorial Random House-Mondadori, Barcelona, 2002.
- McCormick, M., *Eternal Victory: Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium and the Early Medieval West*, Maison des Ciencias de l'Homme y Cambridge University Press, Cambridge (UK) y Paris (Francia), 1990.
- McKay, A., "Don Fernando de Antequera y la Virgen Santa María", *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, Ed. Editum, Ediciones de la Universidad de Murcia, 1987.
- Menéndez y Pelayo, M., *Antología de los poetas líricos castellanos*, on-line, [www. Fundación Ignacio Larramendi](http://www.fundacionignaciolarramendi.org). Obras Completas de Menéndez y Pelayo.
- Menéndez Pidal de Navascués, F., "Símbolos de identidad de los protagonistas de la acción política: reyes, señores, concejos", *Actas de la XII Semana de Estudios Medievales (Nájera): Los espacios de poder en la España Medieval*, 2001.
  - "El linaje del Marqués", en *El Marqués de Santillana 1398-1458*, pp. 49-87.
- Meneses García, E., *Correspondencia del Conde de Tendilla*, Biografía, estudio y transcripción, TI, 1508-1509, Archivo Documental Español, Real Academia de la Historia, T. XXXI, Madrid. 1973.
- Meyer, B., "El desarrollo de las relaciones políticas entre Castilla y el Imperio en los tiempos de los Staufen", *En la España Medieval*, nº 21, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, Madrid, 1998.
- Minieri Riccio, C., "Alcuni fatti di Alfonso d'Aragona", en *Archivio Storico per le Province Napoletane*, VI (1881).

- Mira, E., "Lexant a part l'estil dels trobadors", *La Biblioteca Real De Napoles En Tiempos De La Dinastía Aragonesa*, Generalitat Valenciana y otros, Valencia, 1988.
  - o "Sensibilidad artística y geopolítica (Estampas de la Valencia de Alfonso el Magnánimo y de Jan Van Eyck; un viaje a la memoria)", p. 63, en *Alfonso el Magnánimo y su tiempo*, Bellveser, R., (coord.), Revista Debats, num. 140, 2009/2., Institució Alfons el Magnànim, Àrea de Cultura de la Diputació de Valencia.
- Miranda García, C., "Actualidad del 'Breviari d'amor' de Matfre Ermengaud de Béziers en el debate astrológico del trescientos: el caso del Manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional de Madrid", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. 44 (1993-94).
- Mitre Fernández, E., "El papel militar de Íñigo López de Mendoza: conflictos armados y visión de la guerra en el siglo XV", pp. 127-156, *El Marqués de Santillana 1398-1458*, vol. II.
- Morel, Ph., *Les grotesques*, Flammarion, Paris, 2001.
- Montagu, A. y Lilly J.C., *The Dolphin in History*, William Andrews Clark Memorial Library, University of California, Los Angeles, USA, 1963.
- Nader, H., *The Mendoza Family in the Spanish Renaissance, 1350-1550*, Rutgers University Press, New Jersey, 1979.
- Negri Arnoldi, F., "L'attività romana di Giovanni Dalmata", pp. 141-47, en *Il '400 a Roma. La Rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, vol. 1, (a cura de Bernardini, M.G. y Busagli, M.), Skira Ed., Milán, 2008.
- Nieto Alcaide, V., Checa Cremades, F., *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Ediciones Itsmo, Madrid, 3ª edición, 1985.
- Nieto, V., Morales, A.J. y Checa, F., *Arquitectura del Renacimiento en España*, Ed. Cátedra, Madrid, 2004.
- Novak Klemencic, R., "Francesco Laurana", *Dizionario Biografico degli Italiani* en [www.Treccani.it](http://www.Treccani.it). publicado en 2005. Consulta realizada en 26.09.2011.
- Ochoa Brun, M.A., *Historia de la Diplomacia española*, T. IV, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 2003.

- Oleza, Joan, "Las transformaciones del fasto medieval", L. Quirante, (ed.) "Teatro y espectáculo en la Edad Media", *Actas Festival d'Elx 1990*, Instituto de Cultura "Juan Gil Albert". Alicante.1992.
- Orosio, Paulo, *Historias*. Obra completa, Vol. II, libros V-VII. Madrid, Editorial Gredos., 1982.
- Panofsky, E., "Renaissance and renaissances", en *Renaissance and renaissances in Western Art*, Almqvist & Wiksells, Gebers Forlag AB, Estocolmo, 1960.
  - *El significado de las artes visuales*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
  - *Estudios sobre Iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 2004,
- Panofsky, E. y Saxl, F., "Classical Mythology in Mediaeval Art", *Metropolitan Museum Studies*, IV, nº 2, marzo 1933.
- Pane, R., *Il Rinascimento nell'Italia Meridionale*, Edizioni di Comunità, 1975, Milán.
- Paoletti, J.T. y Radke, G.M., *El Arte en la Italia del Renacimiento*, Akal Ediciones, Madrid, 2002.
- Papanti, G., *Facezie e Motti dei Secoli XV e XVI – Codice Inedito Magliabechiano*, Facèzia 1., Gaetano Romagnoli, Bologna, 1874.
- Paulian, A., "Le dieu Océan en Espagne: un thème de l'art hispano-romain", p. 131, en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, T. 15, 1979.
- Pelikan, J., *Mary Through the Centuries*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1996.
- Pérez Arribas, J.L. y Pérez Fernández, J., *El palacio de los Duques de Medinaceli en Cogolludo*, Aache Ediciones, Guadalajara, 2000; reedición, muy ampliada en Ed. Gea Patrimonio, Guadalajara, 2008; también versión on-line de la misma obra, de 2012, en [www.jlperezarribas.es](http://www.jlperezarribas.es).



- Pérez Bustamante, R. y Calderón Ortega, J.M., *El Marqués de Santillana, Biografía y Documentación*, Fundación Santillana-Taurus Ediciones, Madrid, 1983.
- Pérez de Guzmán, F., *Generaciones y Semblanzas de los Señores Reyes don Enrique III y don Juan II y de otros Prelados y Caballeros de aquel tiempo*, corregida, enmendada y adicionada por el Doctor Lorenzo Galíndez de Carvajal, Imprenta de Benito Monfort, Valencia, 1779.
- Pérez Fernández, J., "El claustro de la enfermería del monasterio de San Bartolomé de Lupiana, una obra desconocida del protorrenacimiento español", *Wad-Al-Hayara*, num. 30, 2003.
- Pérez Priego, M.A., "La obra literaria del Marqués de Santillana", en *El Marqués de Santillana 1398-1458*, pp. 83-99, vol. III.
- Pérez Villamil, M., *La Catedral de Sigüenza*, Tipografía Herres, Madrid, 1899.
- Perrin, Y., "Êtres mythiques, êtres fantastiques et grotesques de la Domus Aurea de Néron", en *Dialogues d'histoire ancienne*. Vol. 8, 1982.
- Petrucci, F., "Biografía. Luca della Robbia", en *I Della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata*, pp. 144-152, Gentilini, C., (a cura di), Catálogo de la Exposición del mismo nombre, Fiésole, Basilica de San Alejandro (29/05-1/11, 1998), Giunti Gruppo Editoriale, Florencia, 1998
- Phillis Howe, Th., "The origin and function of the Gorgon-head", *American Journal of Archaeology*, Vol. 58, num. 3 (Julio 1954).
- Picard, G.Ch., *Les trophées romains. Contribution à l'histoire de la religion et de l'art triomphal de Rome* (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 187), E. de Boccard, Paris, 1957.
  - Picard, G.Ch., "Les grotesques: un système décoratif typique de l'art césarien et néronien", en *L'Art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, Table Ronde de Rome (10-11 mai 1979). Rome: École Française de Rome, 1981, (Publications de l'École Française de Rome, 55).

- Piccolomini, E.S., *La Europa de mi tiempo (1405-1458)*, trad. y comentario Francisco Socas, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1998.
- Piroli T., Radel, L.P. y Piranesi F. y P., *Les Monumens* (así en el original) *Antiques du Musée Napoléon*, T. I, II, II, IV, París, 1806.
- Pisani, D., "Architettura iconica, La porta San Pietro a Perugia di Agostino di Duccio", *Engramma*, Num. 71, Abril 2009, on-line: [www.engramma.it](http://www.engramma.it).
- Pita Andrade, J.M., (coord. y autor del capítulo): "La arquitectura y la decoración del Templo", en *El libro de la Capilla Real*, Ediciones Miguel Sánchez, Granada, 1994.
- Planiscig, L., "Ein Entwurf für den Triumphbogen am Castelnuovo zu Neapel", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 54, (1933).
- Platón, *Diálogos*, Vol. III, *Banquete*, Ed. Gredos, Madrid, 1997
- Pleket, H.W., "Games, prizes, athletes and ideology", *Arena (Zeitschrift für Geschichte des Sports und der Körperkultur)* I, 1975.
- Plutarco, *Vidas Paralelas*, Ed. Basica Salvat. Navarra, 1982.
- Pontieri, E., "Dinastia, regno e capitale nel Mezzogiorno aragonese", *Storia di Napoli*, IV, 1, 1974.
  - *Per la storia del Regno di Ferrante I d'Aragona Re di Napoli*, p. 53, Edizione Scientifiche Italiane, 2ª Ed., Tip. La Buona Stampa, Nápoles, 1969.
- Pope-Hennessy, J., *La escultura italiana del Renacimiento*, Editorial Nerea, Madrid, 1989.
  - *Italian Gothic Sculpture*, Phaidon Press, Londres, 4ª edic. 1996.
  - *Italian Renaissance Sculpture*, Vol. II, Phaidon Press, Londres y N. York, 6ª edic. 2002.
- Prentice, A., *Renaissance Architecture and Ornament in Spain*, Reed. Alec Tiranti Ltd., Londres, 1970.
- Proske, B.G., *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*, Hispanic Society of America, New York, 1951.

- Radel, L.P., *Les Monumens (sic) Antiques du Musée Napoléon*, del autor mencionado, T. IV, Paris, 1806.
- Raufast Chico, M., "¿Un mismo ceremonial para dos dinastías? Las entradas reales de Martín el Humano (1397) y Fernando I (1412) en Barcelona", *En la España Medieval*, vol. 30, 2007.
- Réau, L., *Iconografía del Arte Cristiano*. T.1, vol. 1, Ediciones del Serbal, Madrid, 2001.
  - *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia*, T.1, vol. 1, Ediciones del Serbal, Madrid, 2007.
- Recio Mir, A., "La llegada del renacimiento a Sevilla: el proyecto del Cardenal Hurtado de Mendoza para la Capilla de la Antigua de la Catedral", *Archivo Español de Arte*, pp. 182-190, 73, 290, 2000.
- Redondo Cantera, M. J., *El sepulcro en España en el siglo XVI*, Centro Nac. de Informac y Doc. del Pat. Histórico, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.
- Richmond, I.A., "Commemorative Arches and City Gates in the Augustan Age", *The Journal of Roman Studies*, vol. 23, Society for the Promotion of Roman Studies, Londres, (1933).
- Rico, F., "Unas Coplas de Jorge Manrique y las fiestas de Valladolid en 1428", *Anuario de Estudios Medievales*, 2 (1965).
- Rico Santamaría, M., *La Catedral de Burgos, patrimonio del Mundo*, Fournier A. Gráficas, Vitoria, 1994.
- Riegl, A., *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, Georg Siemens Verlag, 1893.
- Rocchi, A., *La badia di Grottaferrata*, Tipografia della Pace di Filippo Cugiani, Roma, 1884.
  - *Storia e vicende del monasterio di Santa Maria di Grottaferrata*, Scuola Tipografica Italo-Orientale S. Nilo, Grottaferrata (Roma), 1998.

- Rodríguez de Ceballos, A., "El Renacimiento en España", *Príncipe de Viana*, Anejo 10, Pamplona, 1991.
- Rodríguez de la Peña, M.A., "La Realeza sapiencial y el ciclo del Alexandre medieval : tradición gnómica y arquetipos políticos en el Occidente latino (siglos XII-XIII) », en *Historia, instituciones, documentos*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, ISSN 0210-7716, num. 26, 1999.
- Rodríguez López, I., tesis doctoral: *Posidon y el thíasos marino en el arte mediterráneo (desde sus orígenes hasta el siglo XVI)*, 1993.
  - "El poder del mar: el thíasos marino", *Espacio, Tiempo y Forma*, UNED (Serie Historia Antigua), Madrid, 1998 (pp. 159-184), ISSN 1130-1082;
  - "Océano. Iconografía de un dios abismal y misterioso", *Revista de Arqueología*, 2000 (pp. 30-42), ISSN: 0212-0062;
  - "El mundo mítico del mar en la antigua Grecia. Una aproximación cultural", *Revista de Arqueología*, 2002 (pp. 26-33);
  - "Arqueología y creencias del mar en la antigua Grecia", *Zephyrus*, vol. LXL, enero-junio, 2008, (pp. 177-195), ISSN: 0514-7336;
  - "Iconografía de Posidón en el arte griego", on-line en *E-Excellence*, [www.liceus.com](http://www.liceus.com), 2009.
- Rodríguez Rebollo, A., "El Palacio de don Antonio de Mendoza en Guadalajara. Aspectos decorativos y formales", *Archivo Español de Arte*, LXXV, 2002, C.S.I.C., Madrid.
- Rodríguez Velasco, J.D., *El debate sobre la Caballería en el siglo XV: la tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Valladolid, 1996.
- Rolfs, W., *Franz Laurana*, Rich. Bong Kunstverlag, Berlin, 1907.
  - "L'Architettura albertiana e l'arco trionfale di Alfonso d'Aragona", *Napoli Nobilissima*, 13 (1904).
- Röhl, J., "Classicismo e prontezza: Giovanni Dalmata e il pluralismo delle maniere nella scultura del secondo Quattrocento a Roma", pp. 159-166, en *La forma del Rinascimento...*

- Rosenberg, Ch.M., "The Iconography of the Sala degli Stucchi in the Palazzo Schifanoia in Ferrara", *The Art Bulletin*, 61:3 (septiembre 1969).
- Rubió, J., "Alfons el Magnànim, Rei de Nàpols, i Daniel Florentino, Leonardo da Bisuccio i Donatello", *Miscel.lània Puig i Cadafalch: recull d'estudis d'arqueologia, d'història de l'art i d'història: offerts a Josep Puig i Cadafalch per la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1947-1951.
  - o "Las Cortes de Alfonso el Magnánimo y la espiritualidad del Renacimiento", *Estudios sobre Alfonso el Magnánimo con motivo del Quinto Centenario de su muerte* pp. 153-172, Universidad de Barcelona, 1960.
- Ruiz, T.F., "The Symbolic Meaning of Sword and Palio in Late Medieval and Early Modern Ritual Entries: The Case of Seville", *Memoria y Civilización*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 12, 2009.
- Rumpf, A., *Die Meerwesen auf den Antiken Sarkophagreliefs*, Deutsches Archäologisches Institut, ASR 5, 1, Berlin, 1939.
- Ryder, A., *Alfonso el Magnánimo, Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia, 1396-1458*, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 2008.
- Salazar de Mendoza, P., *Cronica de el Gran Cardenal de España, don Pedro González de Mendoza*, Imprenta de doña María Ortiz de Saravia, Toledo, 1625.
- Salgado Olmeda, F., "Humanismo y coleccionismo librario en el siglo XV: las bibliotecas renacentistas de Santillana, Infantado y el Cardenal Mendoza", *Wad-al-Hayara, Revista de Estudios de la Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana*, Guadalajara, num. 22, de 1995, pp.123-35.
- San Román, F.B., "Las obras y los arquitectos del Cardenal Mendoza", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, T XXI, mayo-agosto 1931.
- Sánchez Cantón, F.J., ed., "Floreto de anécdotas y noticias diversas que recopiló un fraile dominico residente en Sevilla a mediados del siglo XVI", en *Memorial Histórico Español*, vol. XLVIII, pp. 32-33.

- Sánchez Gil, I., *El Doncel de Sigüenza, origen e inspiración*, Aula Documental de Investigación, Madrid, 2010.
- Sauron, G., "Le message symbolique des rinceaux de l'Ara Pacis Augustae", en *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, año 126, num. 1, París, 1982.
  - "Discours symbolique et formes décoratives à Rome à l'époque augustéenne: problèmes de méthode", en *Mélanges de l'École Française de Rome, Antiquité*, 1982, T. 94, nº 2.
  - "Les monstres, au coeur des conflits esthétiques à Rome au Ier siècle avant J.C.", *Revue de l'Art*, 1990, num. 90.
  - *Quis Deum? L'Expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, École française de Rome, Roma, 1994.
  - "L'art ornemental, arme privilégiée du pouvoir augustéen", en *Ordine e sovversione nel mondo greco e romano. Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli, 25-27 sett. 2008*, (Giampaolo Urso, ed.) Pisa, Edizioni ETS, 2009.
- Scaglia, G., "El Codex Escorialensis llevado por el artista a La Calahorra en el otoño de 1509", *Archivo Español de Arte*, LXXVII, 2004.
- Sciolla, G.C., "L'Arco di Castelnuovo: il progetto architettonico", *Critica d'Arte*, 19, 1972.
- Schmarsow, A., "Der Eintritt der Grottesken in die Dekoration der italienischen Renaissance", *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, T 2, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1881.
- Schubring, P., *Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italienische Renaissance*, Karl W. Hiersemann Verlag, Leipzig, 1915.
- Schuster, Cardenal Alfred Ildefons: *Liber Sacramentorum. Geschichtliche und liturgische Studien über das römische Meßbuch*, Pustet Verlag, Regensburg, 1931.
- Sebastián López, S., "Las fuentes inspiradoras de los grutescos del plateresco", *Príncipe de Viana*, Año 27, nº 104-105, 1966.

- "Los grutescos del Palacio de la Calahorra", *Goya*, nº 93, Institución Lázaro Galdiano, Madrid, 1969.
- Serra Desfilis, A., "Classical Legacy and Imperial Ideal in the Early Renaissance: the Artistic Patronage of Alfonso V the Magnanimous", *Europe and its Empires*, Harris, M.N. y Lévai, C. (eds.), Pisa University Press, Pisa, 2008.
- Settis, S., "Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico", en *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, T. III, Salvatore Settis (ed.), Giulio Einaudi, Editore, Turín, 1986.
- Seymour Jr., Ch., *Sculpture in Italy, 1400 to 1500*, Penguin Books, U.S.A., Inglaterra, Australia, 2ª ed. 1968.
- Seznec, J. *The survival of the Pagan Gods, The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, Princeton University Press, Princeton, N.J., (USA), 1972.
- Sigmondo Ridgway, B., "Dolphins and Dolphin-Riders", *Archaeology*, 23, 2, abril 1970 (pp. 86-95) Archaeological Institute of America, N.York (USA).
- Shapiro, M.L., "Donatello's 'genietto'", *Art Bulletin*, 45:2, junio 1963, College Art Association, N. York (U.S.A.).
- Silva Maroto, P., "El arte en España en la época del primer Marqués de Santillana (1398-1458)", en *El Marqués de Santillana -1398-1458. Los albores de la España moderna*, Ed. Nerea, Hondarribia, 2001.
- Sperti, L., "Il fregio vegetale dell'Ara Pacis", en *Ara Pacis. Le fonti, i significati e la fortuna* (in occasione della lezione e degli incontri con Eugenio La Rocca e Henner Von Hesberg, 6 e 7 febrero 2007), *Quaderno del Centro studi Architettura Civiltà e Tradizione del Classico*, Venezia, 2007.
- Stafford, E., *Herakles. Gods and heroes of the ancient world*, Routledge, Londres y N. York, 2012.
- Stolfi, E., *Guía de la Basílica de Santa Cruz en Jerusalén*, Ed. Lozzi Roma, Roma, 2005.
- Strinati, C. "L'Architettura", *Umanesimo e Primo Rinascimento in S. Maria del Popolo*, pp. 17-28, VV. AA. (a cura di Roberto Cannatà, Anna

Cavallaro, Claudio Strinati con un intervento di Pico Cellini), De Luca Editore, Roma, 1981.

- Struthers, S.A., Tesis doctoral titulada *Donatello's Putti: their Genesis, Importance and Influence on Quattrocento Sculpture and Painting*, Ohio State University, 1992.
- Suárez Fernández, L., *Historia de España. Edad Media*, Editorial Gredos, Madrid, 1970.
  - *Los Reyes Católicos. El tiempo de la guerra de Granada*, Ediciones Rialp, Madrid, 1989.
  - "El hombre y su tiempo", en *El Marqués de Santillana 1398-1458...* vol. I, pp. 17-47.
- Suetonio, *Vidas de los Doce Césares*, versión de Vicente López Soto, Editorial Juventud, Barcelona, 5ª ed. 1996.
- Szmolka Clarés, J., *Epistolario del Conde de Tendilla (1504-1506)*. (Estudio: José Szmolka Clarés. Edición y transcripción: Mª Amparo Moreno Trujillo y Mª José Osorio Pérez), Universidad y Diputación Provincial de Granada, Granada, 1996.
- Tarquini, A. o.p., *Santa Maria Novella*, Becocchi Editore, Florencia, 2000.
- Tekne, S.L., *Informe de la conservación y restauración de la portada del Museo de Santa Cruz de Toledo*, 1ª y 2ª Fases (febrero y octubre-diciembre 1994), Ministerio de Cultura, Madrid.
- Tiberia, B., *L' affresco restaurato con storie della croce nella Basilica di Santa Croce in Gerusalemme a Roma*, Ediart, Todi, 2001.
- Tomei, A., *Arnolfo di Cambio*, Giunti Editore, Firenze-Milano, 2006.
- Toscano, G., "La formación de la Biblioteca de Alfonso el Magnánimo: Documentos, Fuentes, Inventarios", en *La Biblioteca Real De Napoles En Tiempos De La Dinastía Aragonesa*, Generalidad Valenciana y varias instituciones italianas y españolas, 1998.



- "La Biblioteca Real desde la muerte del Magnánimo hasta la llegada de Carlos VIII: 1. La Biblioteca de Ferrante".
  - "La Biblioteca Real desde la muerte del Magnánimo hasta la llegada de Carlos VIII: 2. Los manuscritos miniados por Isabella di Chiaromonte".
  - "La Biblioteca Real desde la muerte del Magnánimo hasta la llegada de Carlos VIII: 4. La colección de Ippolita Sforza y la Biblioteca de Alfonso, Duque de Calabria".
  - "La dispersión de la Biblioteca Real: 1. El botín de guerra de Carlos VIII: los manuscritos de la Biblioteca Real de Nápoles".
  - "La dispersión de la Biblioteca Real: 4. Los manuscritos de la Biblioteca napolitana de los reyes de Aragón comprados por el cardenal Georges d'Amboise".
  - "La miniatura en Nápoles: de Renato de Anjou a Alfonso el Magnánimo: 1. La miniatura en tiempos de Renato de Anjou (1438-1442)".
  - "La miniatura en Nápoles: de Renato de Anjou a Alfonso el Magnánimo: 2. Miniaturistas al servicio de Alfonso el Magnánimo".
  - "Los miniaturistas de Corte en la segunda mitad del siglo XV: 1. El taller de Cola y Nardo Rapicano. 2. Matteo Felice. 3. Gioacchino de Gigantibus. 4. Cristoforo Majorana. 5. Gaspare da Padova".
- Tormo y Monzó, E., "El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza del siglo XV", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXV (1917), XXV (1917) y XXVI (1918).
- *Monumentos de españoles en Roma, y de portugueses e hispano-americanos*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1942.
- Torres Fontes, J., "Don Fernando de Antequera y la romántica caballeresca", *Miscelánea Medieval Murciana*, T. V, Universidad de Murcia, 1980.

- Traversari, G., *L'Arco dei Sergi*, Edizioni Cedam, Padua, 1971.
- Trallero Sanz, A.M., "La solución constructiva de la galería del jardín del Palacio de Cogolludo (Guadalajara)", *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Sevilla, 26-28 octubre 2000, eds. A. Graciani, S. Huerta, E. Rabasa, M. Tabales, Madrid: I. Juan de Herrera, SEdHC, U. Sevilla, Junta Andalucía, COAAT Granada, CEHOPU, 2000.
- Turcan, R., "Deux notes dionysiaques", en *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, T. 79, pp. 135-51, École Française de Rome, Paris-Rome, 1967.
  - "Les guirlandes dans l'Antiquité classique", *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 14, 1971, pp. 92-146, Franz Joseph Dölger-Institut, Bonn (Alemania)
  - *La Religion Romaine, I., Les Dieux*, Ed. E.J. Brill, Leiden, 1988.
- Vasari, G., *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores desde Cimabue a nuestros días*, Ed. Cátedra, Madrid, 2002.
- Valla, L., *Re criminationes in Facium, Opera Omnia*, Basilea, 1540.
  - Valla, L., *Historia de Fernando de Aragón*, Santiago López Moreda, (ed.), Akal Ediciones, Madrid, 2002
- Valentiner, W.R., "Andrea dell'Aquila, painter and sculptor", *Art Bulletin*, Dic. 1937, College Art Association, N. York (U.S.A.).
- Van Marle, R., *Iconographie de l'art profane au Moyen-Âge et à la Renaissance, et la décoration des demeures*, Martinus Nijhoff, La Haya, 1931-1932.
- Vermeule, C.C., *European art and the Classical Past*, Harvard University Press, Cambridge, Mass (U.S.A), 1964.

- Versnel, H.S., *Triumphus: an inquiry into the origin, development and meaning of the Roman triumph*, E.J. Brill, Leiden (Holanda), 1970.
- Villalobos, D., "Proyectos de V. Rodríguez, J. Sagarvínaga y M. Godoy para la reforma del Colegio en el siglo XVIII: en defensa de V. Rodríguez", en *La Introducción del Renacimiento en España*, (VV.AA. cit.), pp. 145-157.
- Villanueva, L.T., "La Orden española de Caballería de la Jarra", *BRAH*, 75, Madrid, 1919.
- Virgilio Maron, P., *Obras Completas*, trad. Don Eugenio de Ochoa, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid, 1869.
- Vivenzio, N., *Dell' historia del Regno di Napoli e suo governo dalla decadenza dell' imperio romano infino al presente re Ferdinando IV*, Nápoles, 1827.
- Voute, P., "Notes sur l' iconographie d' Océan. À propos d' une fontaine à mosaïques découverte à Nola (Campanie)", en *Mélanges de l' Ecole française de Rome. Antiquité*. T. 84, nº 1, 1972
- Von Bode, Wilhelm, *Florentine Sculptors of the Renaissance*, Charles Scribner's Sons, N. York, 1909.
- Von Fabriczy, C., "Der Triumphbogen Alfonsos I am Castel Nuovo zu Neapel", *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, T. 20, (pp. 3-30 y 125-158), 1899, Preussischer Kulturbesitz, Berlin (Alemania).
  - "Neues zum Triumphbogen Alfonsos 1", *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Vol 1, 1902.
- Von Hye, F-H., "Testimonios sobre órdenes de caballería españolas en Austria y estados vecinos ((Bohemia, Alemania, Suiza y Hungría)", *En la España Medieval*, nº 16, Editorial Complutense, Madrid, 1993.
- VV.AA., *Estudios sobre Alfonso el Magnánimo con motivo del Quinto Centenario de su muerte* pp. 25-41, Universidad de Barcelona, 1960.
- VV.AA., *L' Arco di Trionfo di Alfonso d' Aragona e il suo Restauro*, Fondazione Napoli Novantanove, Nápoles, 1987.

- V.V.A.A., *La introducción del Renacimiento en España. El Colegio de Santa Cruz (1491-1991)*, Andrés Ordax, S. y Rivera, J. (coord.), Instituto Español de Arquitectura y Universidades de Alcalá y Valladolid, Valladolid, 1992.
- VV.AA., *El libro de la Capilla Real*, Pita Andrade, J.M. (coord.), Ediciones Miguel Sánchez, Granada, 1994.
- VV.AA., *El Cardenal y Santa Cruz: V Centenario del Cardenal Mendoza*, Catálogo de la Exposición del mismo título, Andrés Ordax, S. (coord.), Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Valladolid, Valladolid, 1995.
- VV. AA., *Pisanello und Bono da Ferrara*, Hirmer Verlag, Munich, 1995.
- VV.AA. (Lucas Lüdemann, coord.), *Florenzia, Arte y Arquitectura*, Tandem Verlag GmbH, Könemann, Königswinter, Alemania, 2005.
- VV.AA., *La Catedral de Toledo*, Ed. Cabildo Catedral Primada, Toledo, 2009.
- VV.AA., *La Catedral Primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, Promecal Publicaciones, Burgos, 2010.
- VV.AA., *La forma del Rinascimento. Donatello, Andrea Bregno, Michelangelo e la scultura a Roma nel Quattrocento*, VV.AA. (a cura de Claudio Crescentini y Claudio Strinati), Rubettino Editore, 88049 Soveria Mannelli (Italia), 2010.
- Warr, C. y Elliot, J., "Introduction: reassessing Naples, 1266-1713", *Art and Architecture in Naples, 1266-1713*, pp. 1-15, Cordelia Warr y Janis Elliot (eds.), Association of Art Historians, 2010, Blackwell Publishing, Chichester, U.K., 2010.
- Weitzmann, K., "The Heracles Plaques of St. Peters's Cathedra" y "An addendum to 'the Heracles Plaques of St. Peters's Cathedra'", *Art Bulletin*, nums. 55:1 (1973, marzo) y 56:2 (1974: junio), College Art Association, N. York (U.S.A.).
- Wind, E., *Los misterios paganos del Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.

- Yagüe Ferrer, M.I., "Una extensa historia para un breve reinado: 'Gesta Ferdinandi Regis Aragonum', del humanista italiano Lorenzo Valla", *Aragón en la Edad Media*, num. 8, 1989, Universidad de Zaragoza.
- Yarza Luaces, J., "Gusto y promotor en la época de los Reyes Católicos", *Ephialte*, III, Vitoria, 1992.
  - *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Ed. Nerea, Madrid, 1993.
- Zalama, M.A., *El Palacio de la Calahorra*, Caja de Ahorros de Granada, Granada, 1990.
  - "La escalera del Palacio de la Calahorra. Creación y difusión de un modelo", *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*, Anejo 10-1991, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1991.
- Zanker, P. y Ewald, B.Ch., *Mit Mythen leben, Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, Hirmer Verlag, Munich, 2004.
- Zeri, F., (a cura di), *San Giorgio e la Principessa*, RCS Libri, Milán, 1998.
- Zolle Betegón, L., "El Monasterio de San Bartolomé de Lupiana. Precisiones en torno a su construcción: 1504-1612", *A.E.A.*, jul-sept. 1996.

## **DISSERTATION'S ABSTRACT**

Key words: Renaissance, Castile, Mendoza, Castelnuovo, iconographic models and patterns

### TEXT

The aim of the work that we are submitting has been to research the origin of the first artistic patterns used in Castile that came from the Quattrocento Renaissance Italy, to establish the way of its arrival in our country, and, if possible, who was the bearer of them.

In this line of work, we have studied the patterns that the Mendoza family, reputed by many authors and researchers as the introducer of the Renaissance in Castile, used in its constructive-decorative activities. We have tried to locate the exact place in Italy where they obtained them. In the same way, we have researched its significance and the reason owing to its use, relating all of it with the mentality of the patrons of its time. With this aim, we have minutely considered the models that appear in the Mendoza buildings, known as the first renaissance apparitions in the Castile of the end of the XV century, comparing them with what we think are its originals in Italy.

We have observed and remarked the close relationship between the families of the castilian Mendoza and the aragonese Trastámara Neapolitan dynasty, the outcome of which was that the Mendozas assumed the artistic forms of the renaissance Italy, and, more specifically, the images and models that were used in the Neapolitan Castelnuovo arch, built by Alfonso V of Aragon, and additionally others introduced by his son Ferrante in the Vesuvian capital. We have included too the patterns that were in use in Rome in the decade of 1480-90.

Our work is divided in two well differentiated parts: in the first, we have considered the mentality, upbringing and education of Alfonso Trastámara, the fifth of Aragon, known more generally as the Magnanimous; all of it will be reflected in his most renowned artistic work: the marble arch in the entrance of the Castelnuovo in Naples. We have analyzed this work from its iconographic contents angle, where the incipient Italian renaissance mentality is displayed, and where it is summarized by the use of an ensemble of symbols and images that relate the Classic Antiquity with the particular world of its patron. It is necessary to point that the use of many of these images constitutes an iconographic novelty that will influence many Italian works in late times.

In the second part we analyze the close relationship between don Íñigo López de Mendoza, the first Marquis of Santillana, with his friend and lord, Alfonso V of Aragon, and the continuance of it by the Mendoza family after the death of both notables. The Spanish history of art will benefit from this relationship whose culmination was the journey to Italy of the second earl of Tendilla, in official business for his sovereigns. This outstanding nobleman, besides carrying out the orders of the Catholics Monarchs, was the bearer, in his return to Castile, of the artistic models used by Alfonso the Magnanimous and his son Ferrante, as expounded, and of many others that he could look at during his stay in Rome between March 1486 and September 1487. The issue of all of it was the consistent use by the Mendoza family of said models, in order to differentiate its own works from the Late-gothic/Flemish patterns that were of current usage in the artistic realm of the Catholic Monarchs.

We believe that we have reached very solid conclusions proving that the coincident dates of the beginning of the first Mendoza works that show Italian renaissance models and the return, in 1487, of the second Earl of Tendilla from his Italian journey is not a fortuitous circumstance, but the basis of a systematic behavior of the Mendoza family in the use of the constructive and decorative-constructive elements that were its intended characteristic feature, and that the remaining part of all the models brought to Castile by said Earl is the manuscript known as Codex Escorialensis.







## **TESIS DOCTORAL**

# **EL ARCO DEL CASTELNUOVO DE NÁPOLES Y SU RELACIÓN CON LA INTRODUCCIÓN DEL LENGUAJE RENACENTISTA EN CASTILLA**

**Volumen II. Imágenes**

## **MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

Presentada por **Isabel Sánchez Gil**

Dirigida por el **Dr. Fernando Checa Cremades**

Defendida el 18 de junio de 2014  
Calificada de **Sobresaliente cum Laude**

**PRIMERA PARTE,**

**EL CASTELNUOVO DE NAPOLES**

ILUSTRACION NUM. 1.1

Medalla de Matteo dei Pasti para Segismundo Pandolfo Malatesta, fechada en 1447.



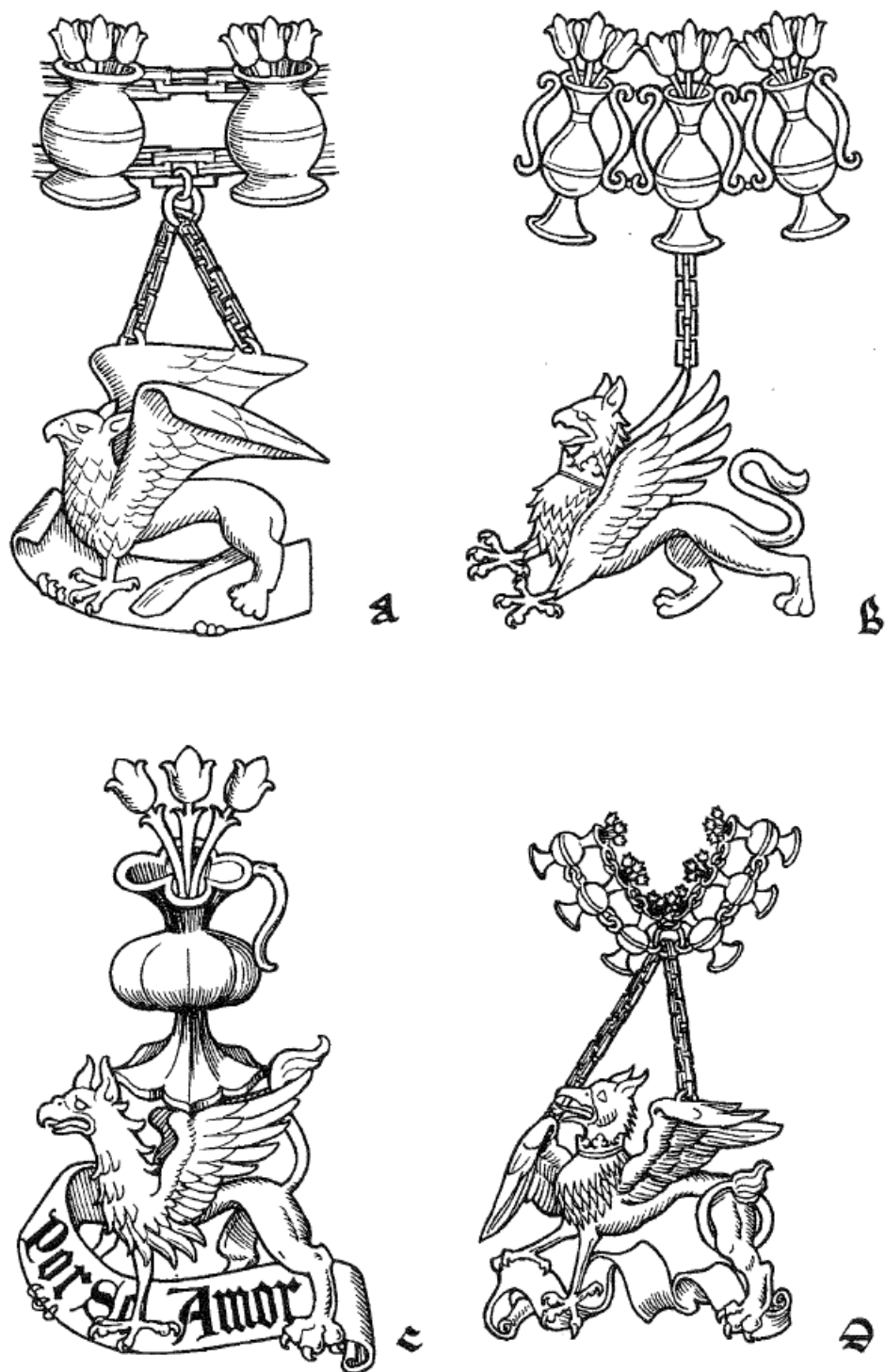


ILUSTRACION NUM. 2.1.

Retrato de Alberto Aringhieri, por Pinturicchio, 1504, en la Capilla del San Juan de la Catedral de Siena. Obsérvese el formato de las torres de la ciudad de Rodas, muy similares a las del Castelnuovo de Nápoles



ILUSTRACION Num. 3.1



Diferentes formas de portar la divisa de la Jarra y el Grifo, Boulton, p. 334

ILUSTRACION Num. 4.1.- Detalle del collar de Alfonso V, adornado de Jarras y del que cuelga un Grifo, en el Desfile triunfal del Castelnuovo. Se trata de una foto antigua, porque, en la actualidad (ver foto inferior), ya casi no se puede apreciar el relieve del collar





Ilustracion num. 5.1, el Emperador Federico III, y el Príncipe de Viana



ILUSTRACION Num. 6.1: Sepulcro de Gómez Manrique (Museo de Burgos, procedente del Monasterio de Fresdeval) y escudo de Florian von Waldlauf

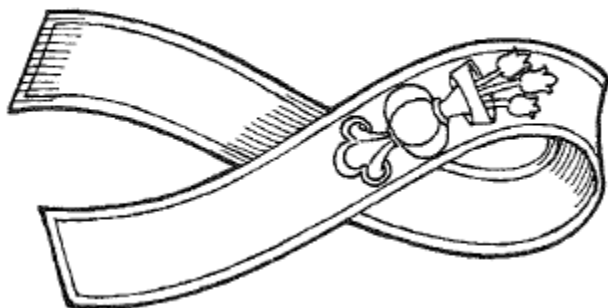




ILUSTRACION num. 7.1: Retratos de los caballeros Heinrich Blarer y Oswald von Wolkenstein, ambos con la Estola y la Jarra, y el segundo con el Collar de las Jarras y el Grifo.



ILUSTRACION Num. 8.1, la Estola con la Jarra (ilust. De Boulton); Caballero a la derecha del relieve, con armadura y con la Estola y la Jarra, en el relieve interior del Arco del Castelnuovo a la derecha, entrando desde el exterior.





ILUSTRACION Num. 9.1 .- Los portadores de las andas del baldaquino en el relieve central



Fotografía actual de los dos portadores del baldaquino, donde casi no se aprecian ya los relieves de sus collares.



Fotografía más antigua de la obra de Kruff y Malmanger, detalle de su Ilust. Num. 47, donde se puede apreciar que no se trata del collar de la Jarra y el Grifo.



Ilustración num. 10.1, el primer carro de la cabalgata, *cassone* del Triunfo de Alfonso de Aragón, Nápoles, colección privada.





ILUSTRACION Num. 11.1, relieves del Museo Gregoriano Profano, Museos Vaticanos, (Roma), y fragmento de relieve funerario con jarra en el patio del Palacio Medici-Riccardi, (Florencia).





ILUSTRACION Num. 12, 1: Puerta izquierda del Vaticano, Filarete, Jarra junto a la imagen de San Pablo





ILUSTRACION Num. 12,2.- Jamba de la Puerta del Paraíso y del Baptisterio de Florencia, Ghiberti, decoración de los marcos



ILUSTRACION Num. 12, 3 .- Jarra del Tabernáculo de la Sacristía de la Capilla Sistina de Santa María Maggiore, Isaia da Pisa





ILUSTRACION Num. 14.1: Jarras en el basamento derecho del Arco del Castelnuovo, vista frontal y detalles.

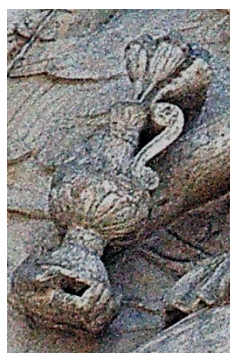


Detalle Jarras izquierda, central y derecha





ILUSTRACION Num. 15.1.- Jarras en el Castelnuovo.- Victoria izquierda del Arco y detalle de la Jarra; lesena estribo derecho del arco; jarra en el carro del rey, en la cabalgata triunfal





ILUSTRACION Num. 16.1, la Jarra de Azucenas en el soporte del balconcillo del patio del Castelnuovo y en las jambas de la puerta de la Capilla Real.



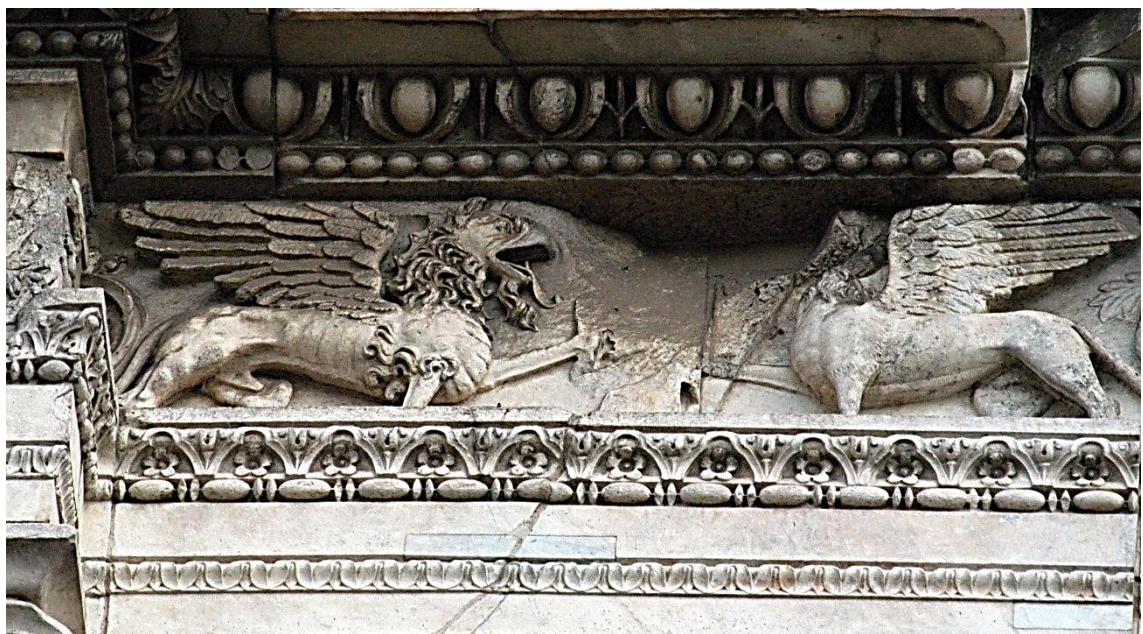
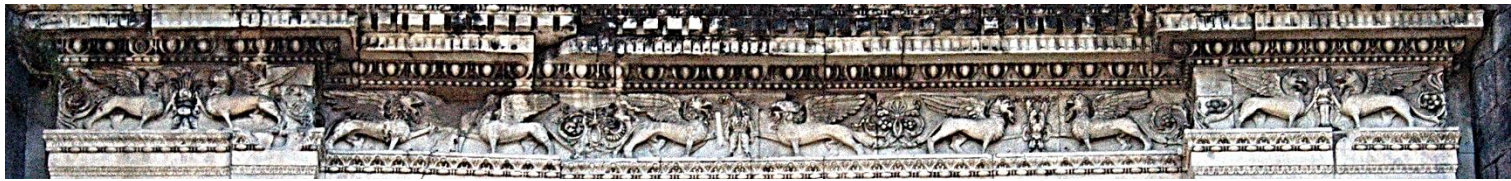


Ilustración Num. 17.1.- Grifos del Castelnuovo, vista general.



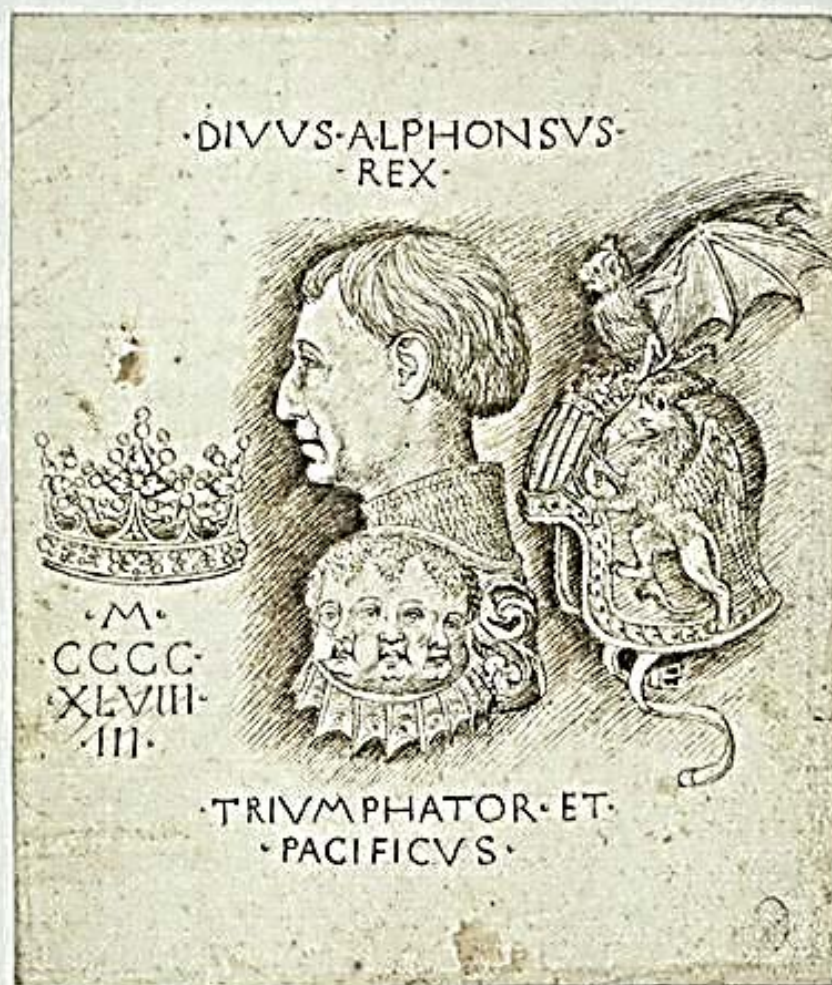


Ilustración Num. 18.1.- Friso de grifos del arco superior del Castelnuovo, vista general y detalles.





ILUSTRACION Num. 19.1, Diseño de Pisanello para una medalla. Codex Vallardi, Museo del Louvre.



**ILUSTRACION Num. 20.1:** Representaciones de grifos en las primeras civilizaciones: Egipto, Mesopotamia, Creta: en todas ellas se puede ver que todavía no se trata del grifo propiamente dicho (cabeza de águila y cuerpo de león, sino que el ave de que se compone la cabeza puede ser de varios tipos: halcón, en el caso de Egipto, u otro tipo de volátil). Incluso en el relieve asirio la cabeza también es de león.



Creta, salón del trono palacio de Cnossos, ca. 1500 a.C.



Egipto, Imperio Nuevo, plaqueta ca. 1300 a.C.



Ilustracion num. 20.1 bis,



Relieve con grijo de la época asiria, Nimrud, 800 a.C.,



Anverso moneda de Abdera, Tracia, ca. 500 a.C.





ILUSTRACION Num. 22.1 .- Los grifos de Roma



Afrontados, Grifos de la región de Parthia, ss. II-III, d.C.



Tirando del carro de Iulius Verus, Arco de Triunfo llamado de Marco Aurelio, Oea, Trípoli, 161 a.C.



Ilustracion num. 22, 1, bis



Grifo como protector de un sarcófago, Museo de las Termas de Diocleciano, Roma.



Afrontados, con función apotropaica en una coraza  
Museo Archeológico Nacional, Roma.



Ilustración Num. 23.1, El principio de la leyenda literaria: los Grifos y los Arimaspos. El hipogrifo.



Lucha de un grifo con un Arimaspo, en presencia de un sátiro. Cratera-calix, ca. 375–350 a. C. , Museo del Louvre.



El hipogrifo del Duomo de Pisa, ca. 1.000 d.C.



ILUSTRACIÓN Num. 24.1, Pisanello.- El modelo de los grifos del Castelnuovo, recto y verso.





ILUSTRACION Num. 25.1.- Fontana Maggiore, Perugia, Nicola y Giovanni Pisano, 1277-78 y Grifo heráldico, Agostino di Duccio, ca. 1457-60, S. Bernardino, Perugia.





ILUSTRACION Num. 26.1, Grifos afrontados en el segundo arco del Castelnuovo y su antecedente en el Vaticano (Puerta del Filarete, 1435) o en la Iglesia de S. Lorenzo in Miranda (antiguo Templo de Antonino Pío y Faustina), cuyo friso lateral se conserva en muy mal estado.



Friso del costado izquierdo de San Lorenzo in Miranda, vista casi completa



Friso del costado derecho de San Lorenzo in Miranda, vista parcial



Interpretación de Filarete del anterior.





Detalle de los grifos del friso de San Lorenzo in Miranda.



Ilustración num. 1.2.- Intradós del Arco Inferior del Castelnuovo. Zona central con el escudo y emblemas del Magnánimo.

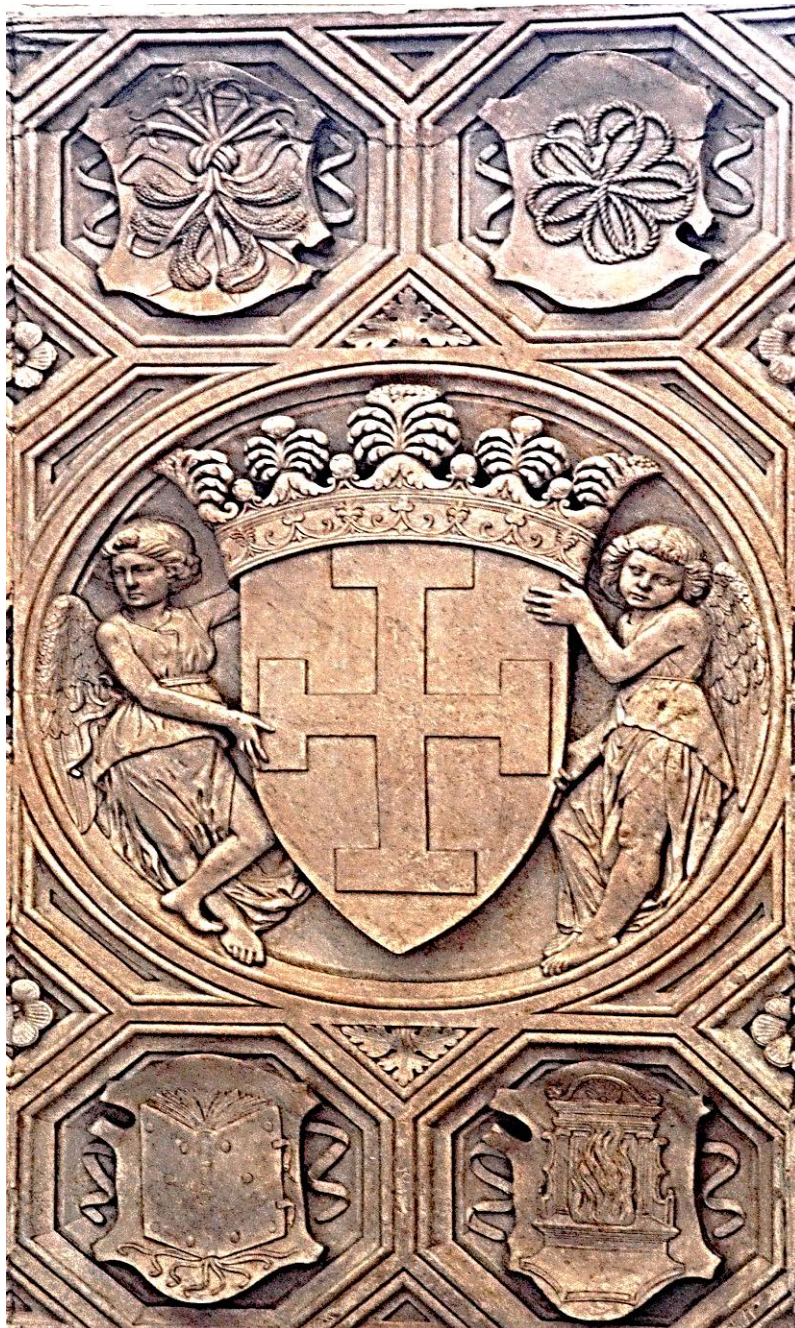
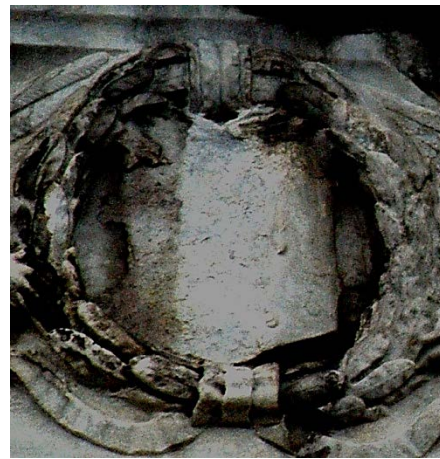
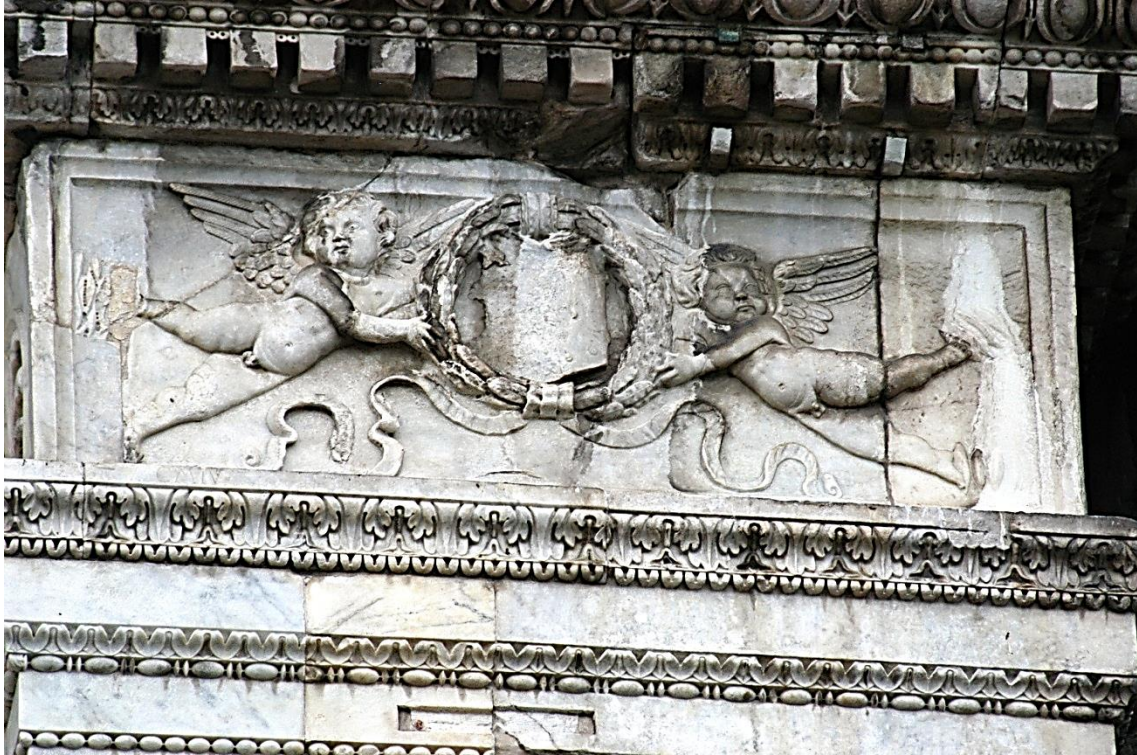




Ilustración num. 1.2 bis.- El emblema del Libro en el arquitrabe de la cabalgata triunfal, resalte derecho, comparación con el que aparece en el intradós del arco inferior



Comparación entre el emblema del Libro, tal como aparece en el intradós del arco inferior, muy bien conservado, y el mismo dentro de la laurea sostenida por dos angelotes en el arquitrabe de la escena central, sobre el resalte derecho (nos hemos visto obligados a hacer algún retoque fotográfico para que se puedan ver tres clavos de los cinco que adornan la cubierta derecha).



Ilustración num. 2.2.- Intradós del Arco superior del Castelnuovo. Con el escudo y los emblemas del Magnánimo

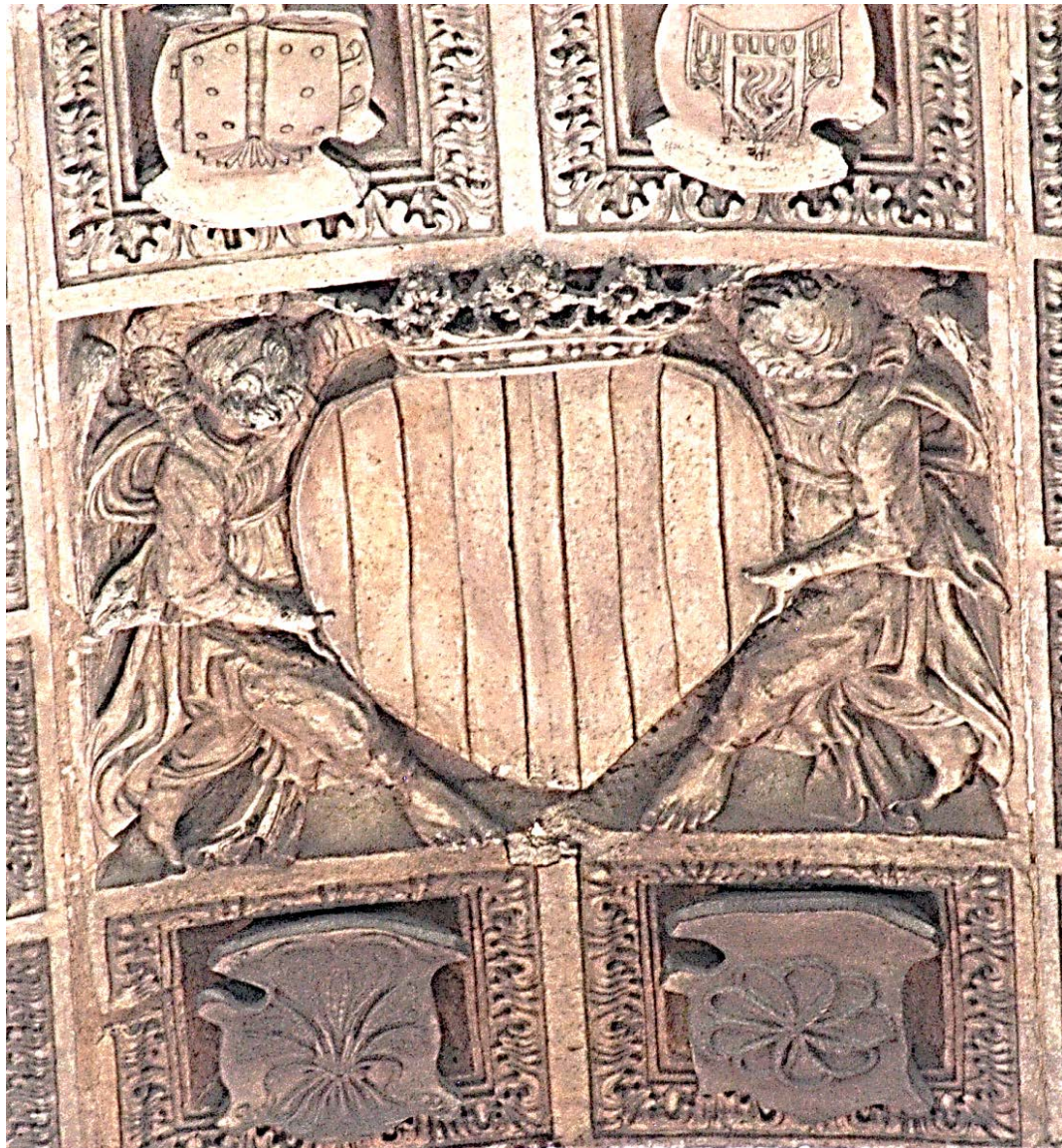




Ilustración num. 3.2. Escena interior del Arco, zona izquierda, completa y detalles.





Ilustracion num. 3.2. bis





Ilust. Num. 4.2. Decoraciones en el marco superior de la escena interior izquierda del arco: a la izquierda, en el marco externo, el nudo, después (muy estropeado) el Sitial Peligroso, a la derecha, el libro abierto



Vista general



Vista zona izquierda



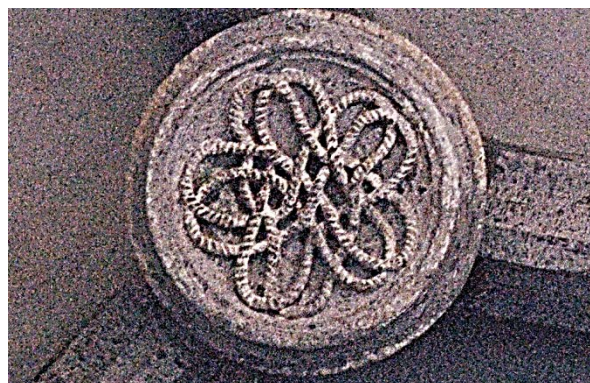
Vista zona central y derecha con el Sitial Peligroso y el Libro,



Detalles de los tres emblemas que aún persisten



ILUSTRACION Num. 5.2.- Los emblemas de Alfonso, rodeando el Escudo de Armas de Ferrante. Zaguán de salida desde el patio central del Castelnuovo hacia el exterior





ILUSTRACION Num. 6.2.- Emblemas de Ferrante: la Montaña de Diamantes



En la Puerta de bronce de cierre del Castelnuovo, hoja izquierda, detalle.



En el Tabernáculo atribuido a D. Gagini, Capilla Real del Castelnuovo, basamento derecho.



Ilustración num. 7.2.- Emblema de la Silla Peligrosa (Brasero) como contrapartida al Libro. Ventana a la derecha de la entrada Sala de los Barones del Castelnuovo

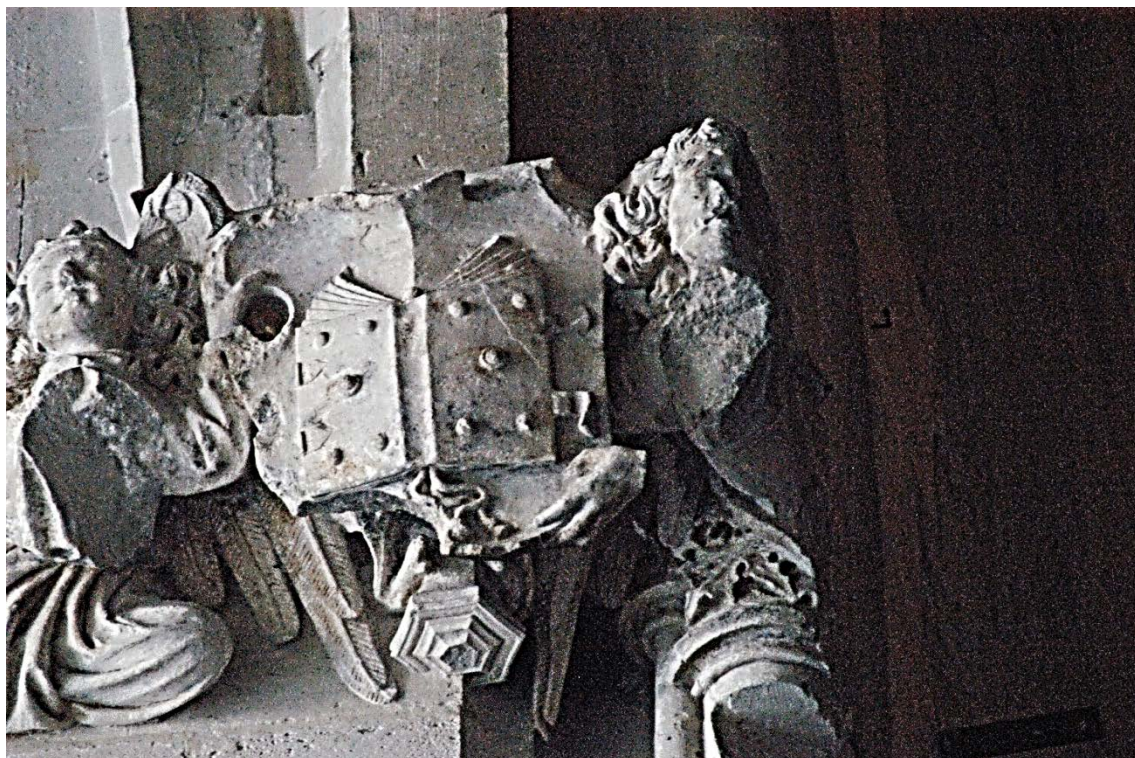




Ilustración num. 8.2

*Mills, llibres, siti perillós e títols, según Algarra Pardo*

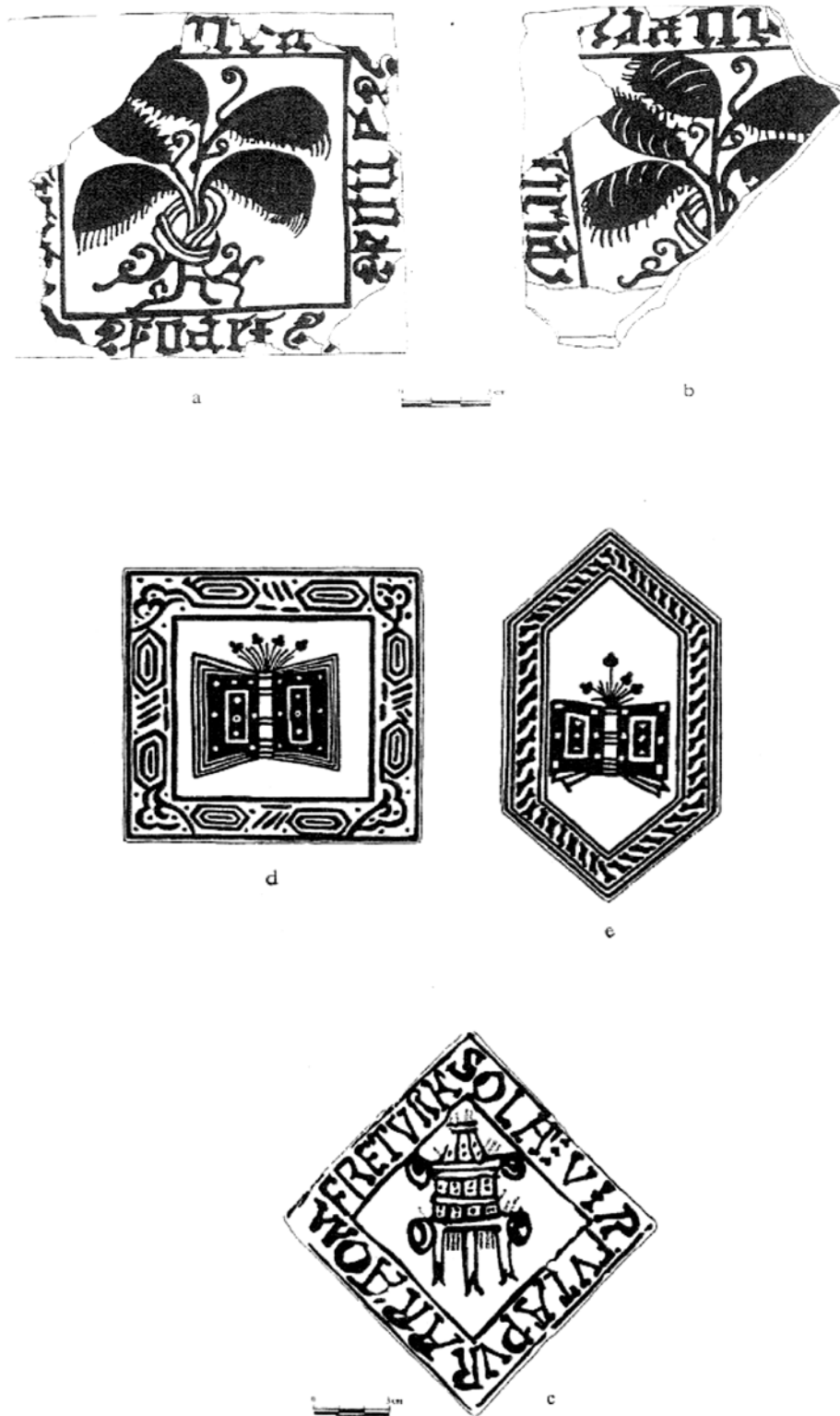


Ilustración num. 9.2, orlas del Salterio y Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo, 312r.



Racimos de mijo en las orlas del Salterio y Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo, 312r.



Muestra de un racimo de mijo

ILUSTRACION Num. 10.2, El emblema del Libro en una ilustración del Salterio y Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo.



Ilustración del folio 78v. incluida en el artículo de F. Español "El Salterio y Libro de Horas de Alfonso V de Aragón y el Cardenal Joan de Casanova, p. 107, donde se ve claramente el Libro abierto en el revestimiento de la parte delantera del corcel del Rey.



## ILUSTRACION Num. 11.2

El mijo, posiblemente figurado en el manuscrito *Saturnalia* de Macrobio, f.1, iluminado por el Maestro de Ippolita Sforza (atr.), Milán, ca. 1455, Biblioteca del Real Monasterio del Escorial – comparación con fotografía de racimos de mijo.





**ILUSTRACION Num. 12.2.-** Los emblemas de Alfonso en el Códice Sta. Marta: el Mijo, el Libro y el Sitial Peligroso



Museo Storico di Napoli, Archivio di Stato, Ms. 99 C.1, fol. 9, ca. 1444-5, Fouquet (en su etapa juvenil, según Pierluigi Leone di Castris), p. 510, *La Biblioteca Real De Naples En Tiempos De La Dinastia Aragonesa*, Generalidad Valenciana, 1998.



**ILUSTRACIÓN Num. 13.2.-** Emblemas de Alfonso V en el *Epitome historiarum philippicarum Pompei Trogi*; de izquierda a derecha: La Jarra de Azucenas, el Libro, el Sitial Peligroso, la Espiga de Mijo y el Nudo

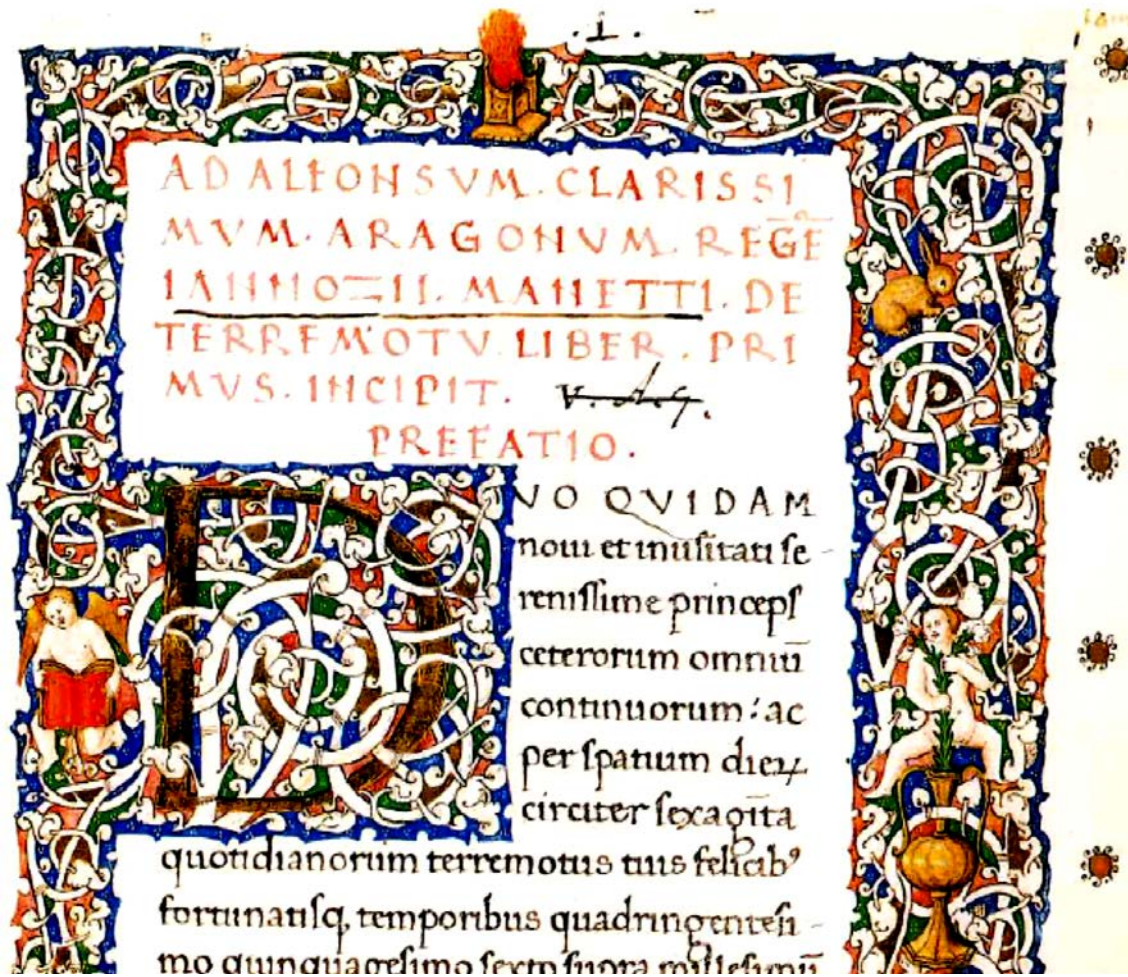


Nápoles, antes de 1458, París, Biblioteca Nacional de Francia, Ms. Latin 4956.



ILUSTRACIÓN Num. 14.2.-

El Sitial Peligroso, el Libro y la Jarra con azucenas en el f.1, *De terraemotu Libri III ad Alfonso Regem Aragonum*, de Gianozzo Manetti, miniado en Nápoles, ca. 1455 por Matteo Felice, Biblioteca del Real Monasterio del Escorial, Ms. G. III, 23.





ILUSTRACION Num. 15.2.-

Medalla de Alfonso, con el Mijo, con la inscripción TRIUMPHATOR INVICTUS



Museo Arqueológico Nacional, Madrid, ca. 1448.

ILUSTRACIÓN Num. 16.2 –

Medalla “Liberalitas Augusta”, Pisanello, 1449.



Museo Arqueológico Nacional, Madrid,



ILUSTRACION Num. 17.2.-

Los emblemas de Alfonso V de Aragón en un diseño de bombardas de Pisanello (espiga de mijo, nudo, libro abierto, sitio peligroso y grifos). También el libro abierto en el diseño de la derecha.





ILUSTRACION Num. 18.2.-

Diseño de Pisanello, el Rey a Caballo, con el emblema del Mijo sobre la gualdrapa



Codex Vallardi, Museo del Louvre.



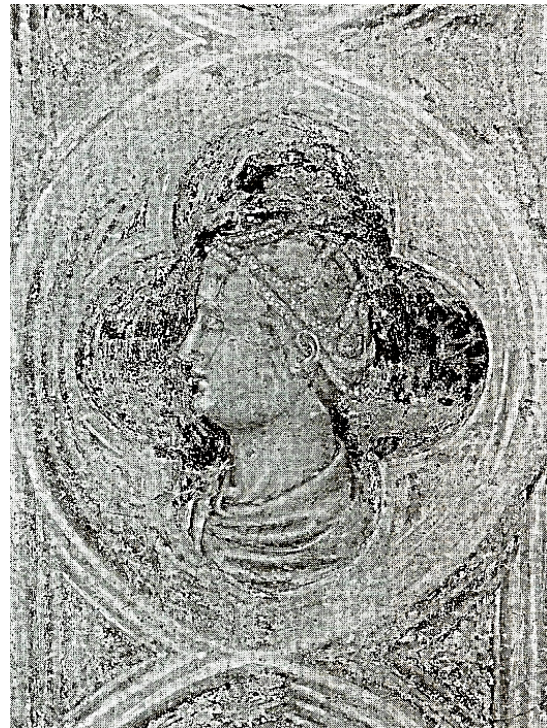
ILUSTRACION Num. 19.2, Emblema de Fernando el Católico, con el Nudo Gordiano partido



Azulejos del palacio de la Aljafería de Zaragoza (1488-1492)



ILUSTRACIÓN. NUM. 0.3.- Medallones de Caracalla, Maximus Caesar, Balbinus y Faustina, por Altichiero da Zevio, únicos restos que se conservan de los frescos de la Sala Grande de Verona, de Cangrande della Scala, ca. 1365.





ILUSTRACION NUM. 1.3: Puerta de Capua, diseño de Andrea di Mariano, 1928

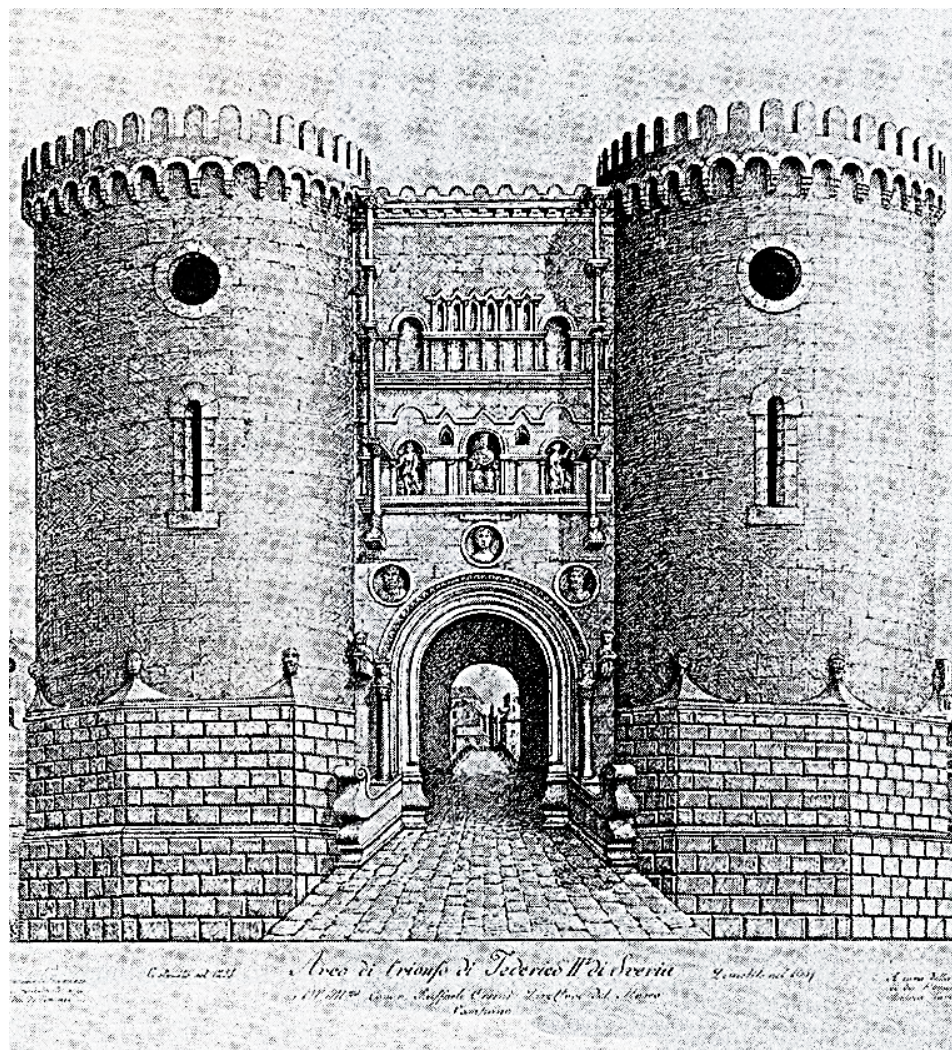
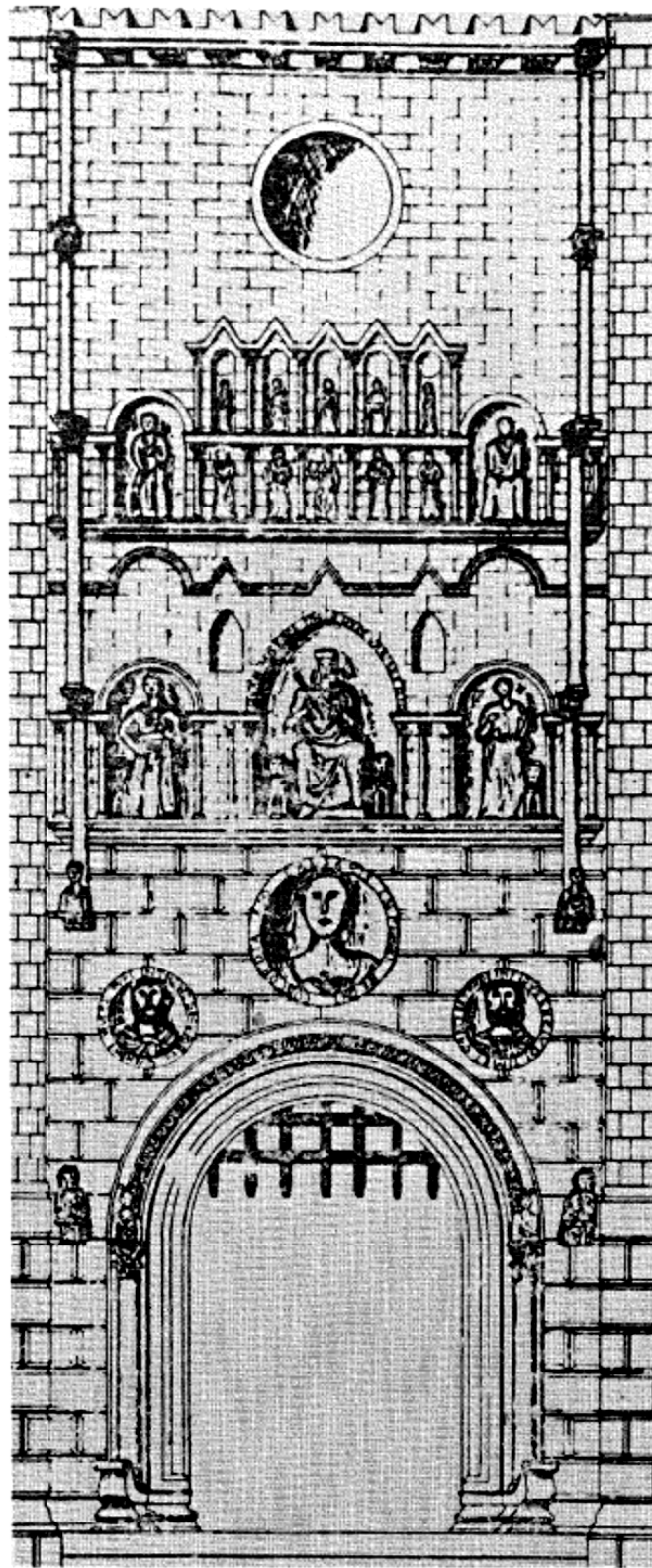


ILUSTRACIÓN NUM. 2.3. Puerta de Capua según Shearer, C., *The Renaissance of Architecture in Southern Italy: a Study of Frederick II of Hohenstaufen and the Capua Triumphator Archway and Towers*, W. Heffer & Sons, Cambridge, 1935.



Drawing of the Porta Romana, Capua. (From Shearer, *The Renaissance of Architecture*.)



ILUSTRACION NUM. 3.3 Arco de Pola, vista desde la entrada en la ciudad, fotografía de 1900.





ILUSTRACION NUM. 4.3.- Arriba, Arco de Caracalla en Cuicul (hoy Djemila, Argelia). Debajo: Arco de la Gens Gavia en Verona



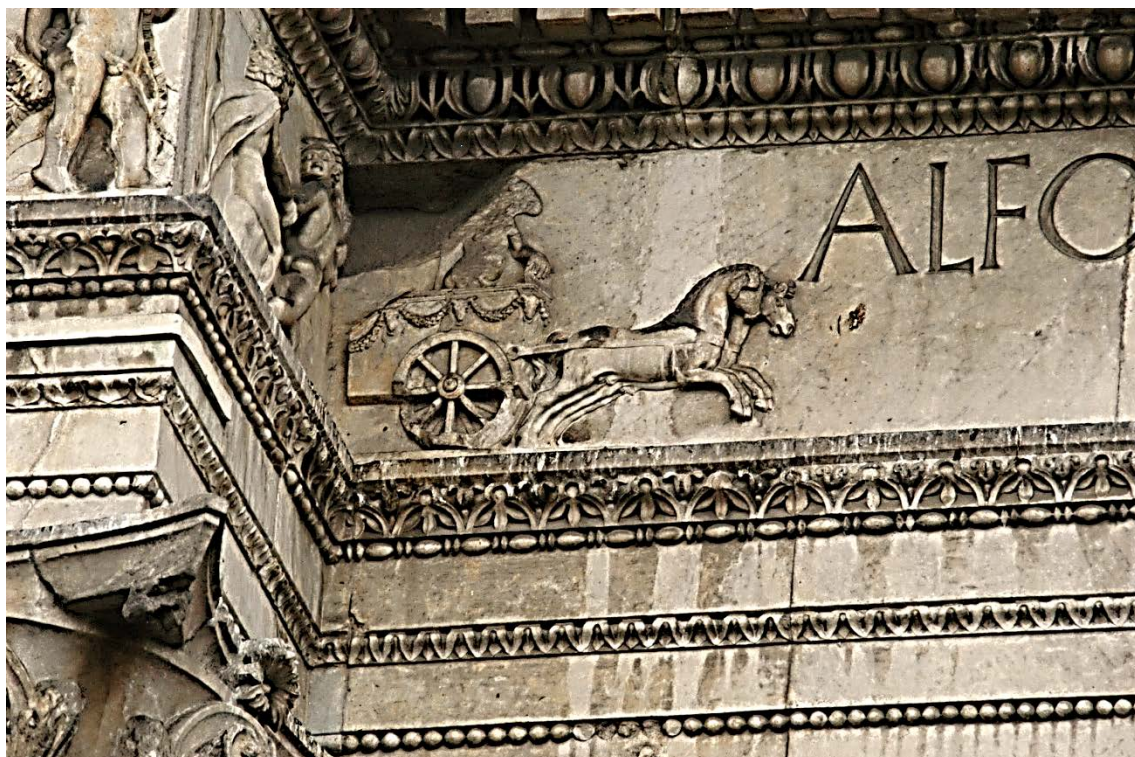


ILUSTRACION NUM. 5.3. Arco de Pola: decoración del friso izquierdo del arco: putti sosteniendo guirnalda y carrera de caballos (bigas) a ambos lados de la inscripción dedicatoria



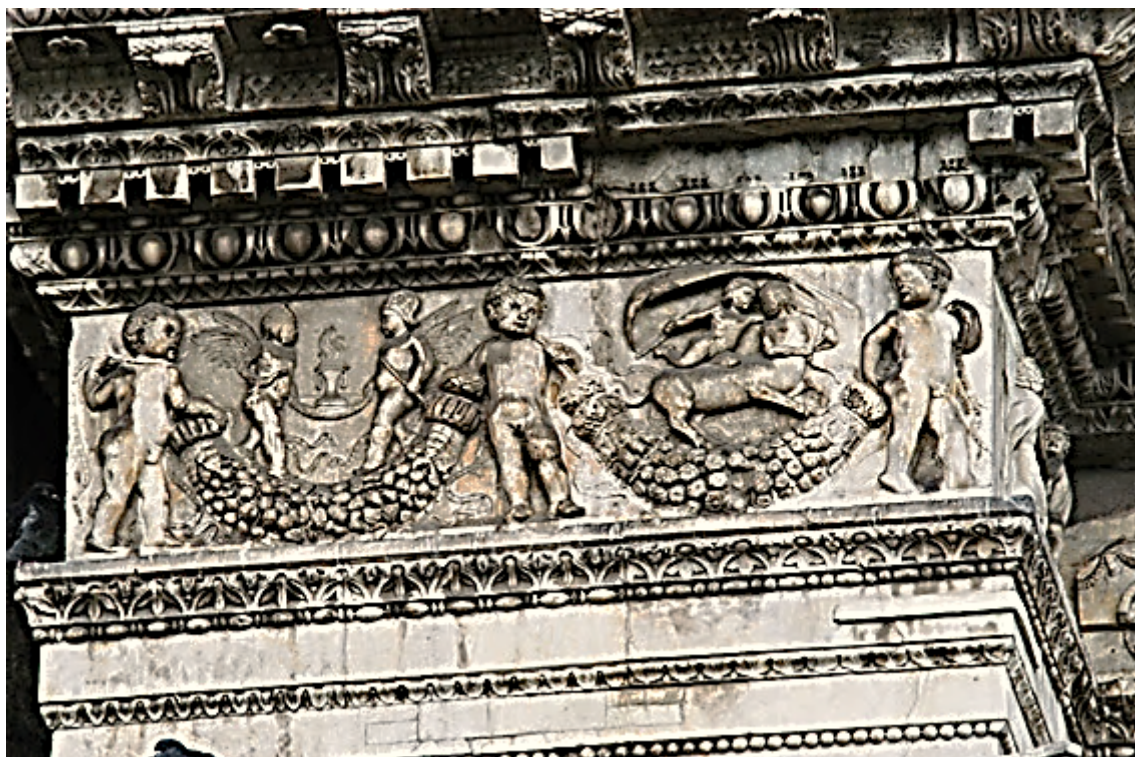


ILUSTRACION NUM. 6.3., las carreras de bigas a ambos lados de la inscripción del arco inferior del Castelnuovo





ILUSTRACION NUM. 7.3.- Los putti en el friso del arco inferior del Castelnuovo de Nápoles



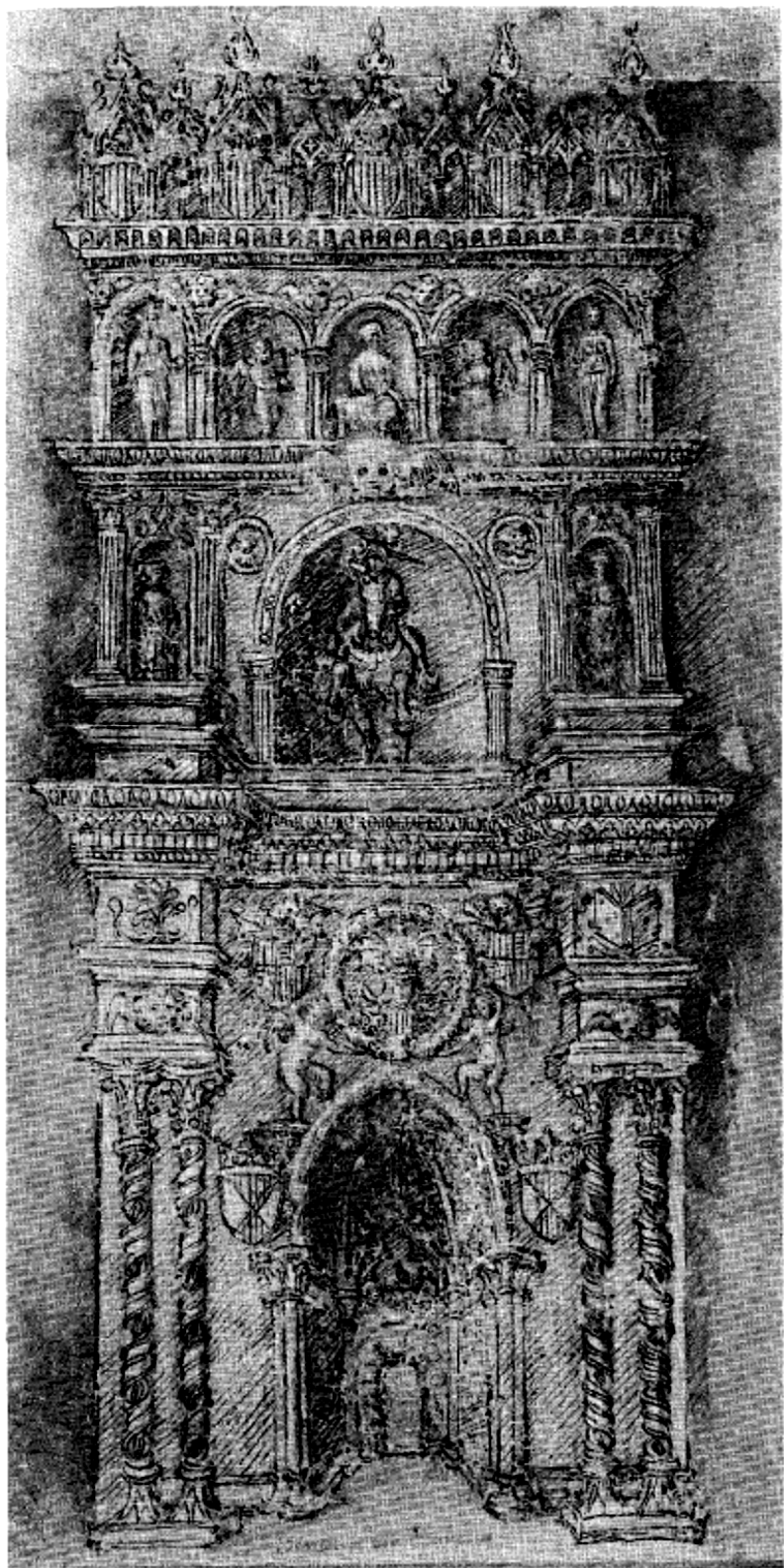


### ILUSTRACION NUM. 8.3

Arco superior completo. Debajo: Detalle donde se puede ver claramente que las columnas del arco superior son adosadas, no exentas



ILUSTRACION NUM. 9.3 El dibujo del Museo Boymans van Beunigen





ILUSTRACION 10.3: la figura sedente de Federico II, según Franz Kampers (1868-1929), en la actualidad, a la figura que se conserva en el Museo de Capua le falta la cabeza.

Debajo: dos sellos de Federico II, que pueden completar la iconografía: el primero pertenece al Archivio Storico Comunale de Padua, y es de 1240; el segundo se conserva en el Archivo de Estado de Darmstadt, y es de 1215.





ILUSTRACION NUM. 11.3.- Monumento funerario de Ladislao de Anjou-Durazzo, encargado por su hermana y heredera Juana. Ampliación de la parte central.

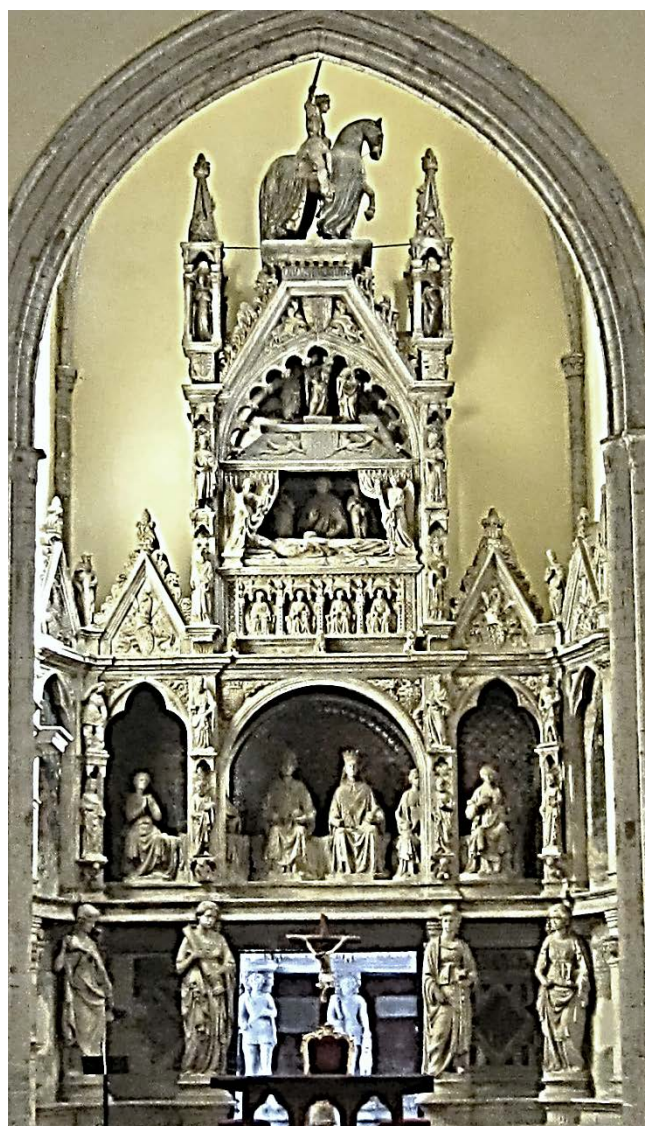




ILUSTRACIÓN NUM. 12.3.: La Fortuna-Occasio según la pintura de un cassone, segunda mitad del s. XV.





ILUSTRACIÓN NUM. 13.3: La Justicia en el desfile triunfal, según un cassone de la segunda mitad del siglo XV.





ILUSTRACIÓN NUM. 14.3: El personaje de César en el desfile triunfal, según un cassone de la segunda mitad del siglo XV.



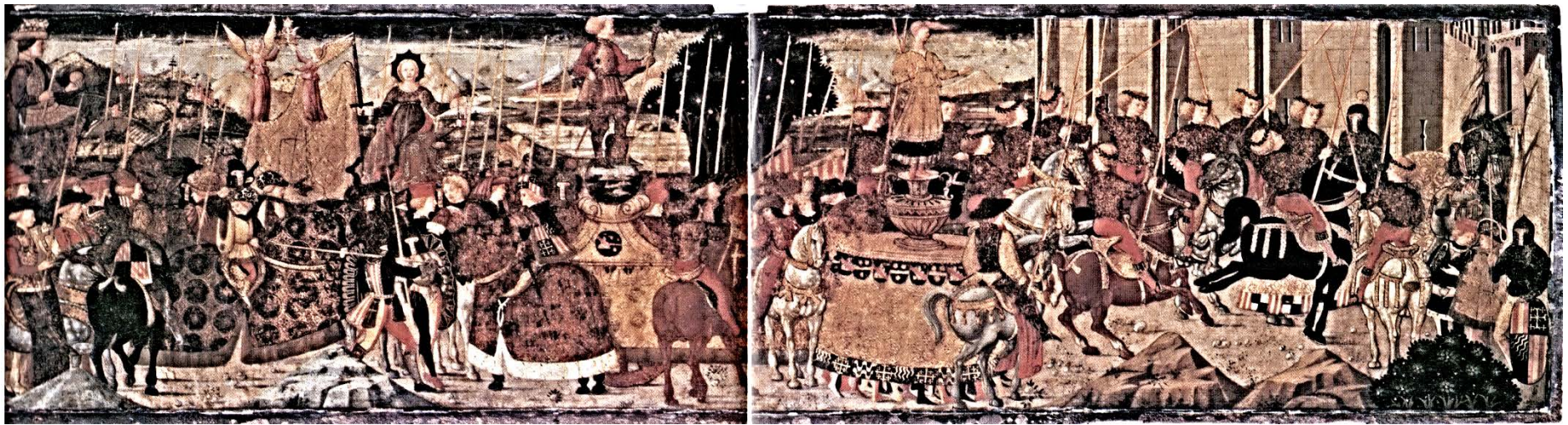


ILUSTRACIÓN NUM. 15.3: Un cassone decorado con el motivo de la Continencia de Escipión, atr. Bernardo Fungai, ca. 1490-1500. Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).

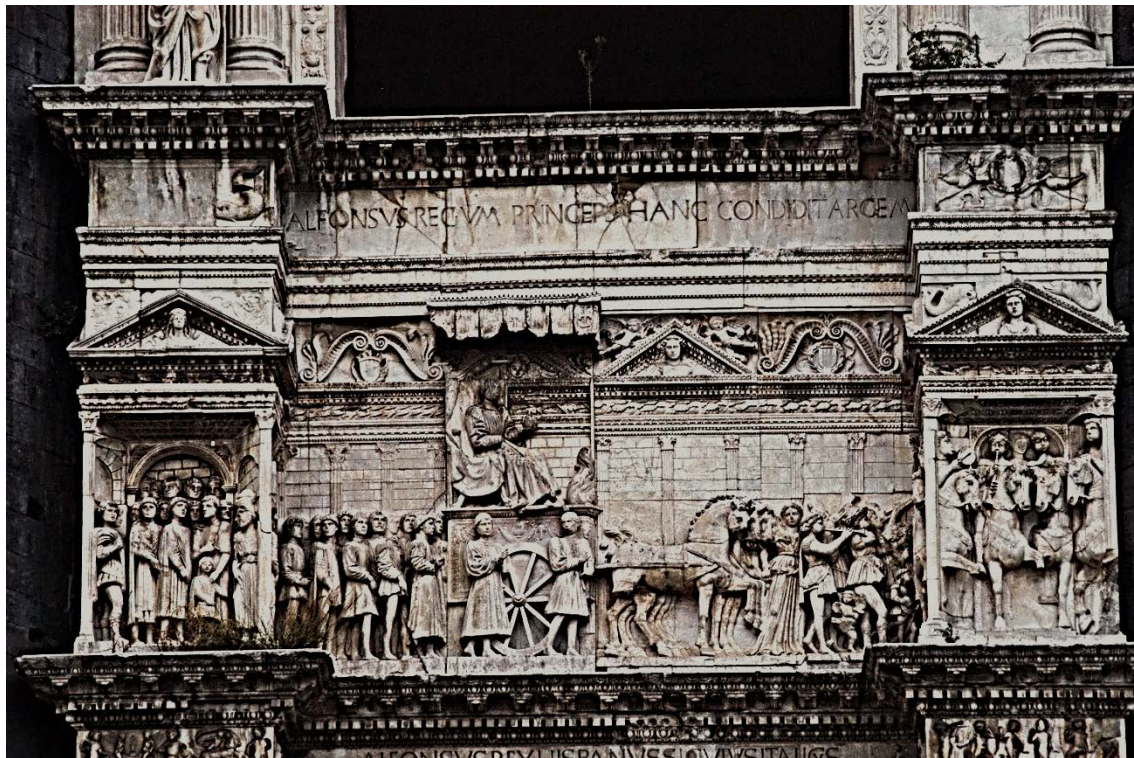




ILUSTRACIÓN NUM: 17.3: Panel lateral completo del cassone representando el Desfile Triunfal de Alfonso



ILUSTRACION 1.4.- Vista general del desfile triunfal de Alfonso el Magnánimo en el Arco del Castelnuovo.





ILUSTRACION NUM. 2.4. El principio del desfile, viniendo hacia el espectador.  
Edículo derecho





ILUSTRACION. 3.4. El paramento de la muralla junto a la cual discurre el desfile y detalle. Debajo: zona interior del Ara Pacis, con los paramentos divididos por lesenas o pilastras.

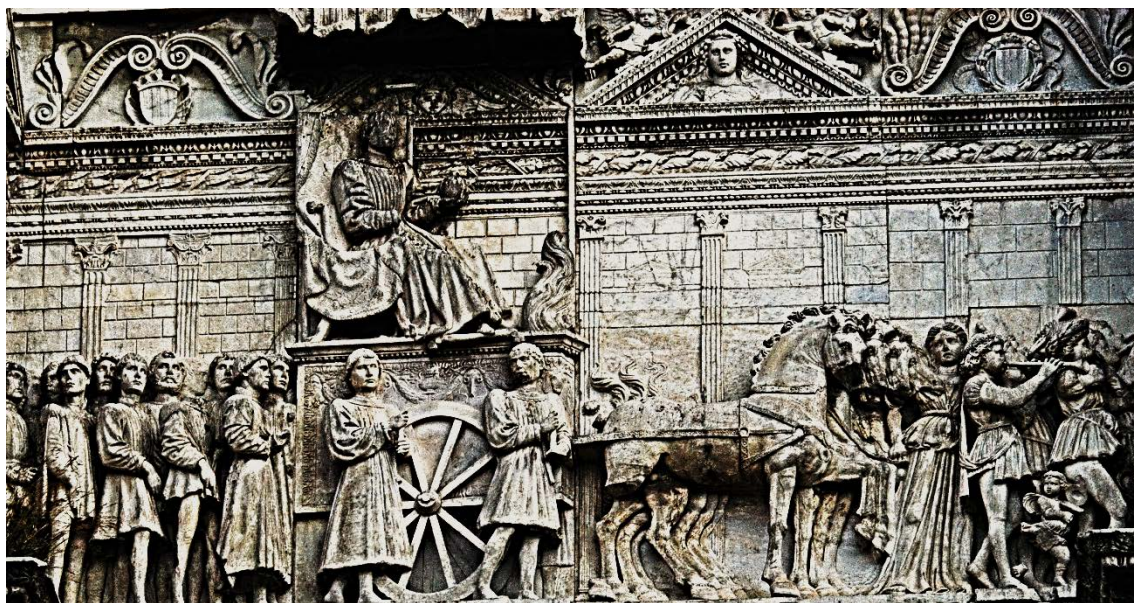




ILUSTRACIÓN. NUM. 4.4.- Edículo izquierdo, los grupos que “salen” de la ciudad por la puerta de la muralla.





ILUSTRACION NUM. 5.4.: Los caballos del carro del rey y los músicos que van delante



ILUSTRACIÓN NUM. 6.4: los niños del grupo de músicos





ILUSTRACIÓN NUM. 7.4: Los nobles portadores de las andas del carro.  
Detalles.





ILUSTRACIÓN NUM. 8.4: el grupo de nobles tras el carro y detalle de los rostros (retratos).





ILUSTRACIÓN 9.4: los orientales del cortejo





ILUSTRACION 10.4: Los jinetes músicos: se pueden ver las cinco cabezas de los caballos, y los gestos de quienes soplan los instrumentos de viento, así como los jaeces de los caballos

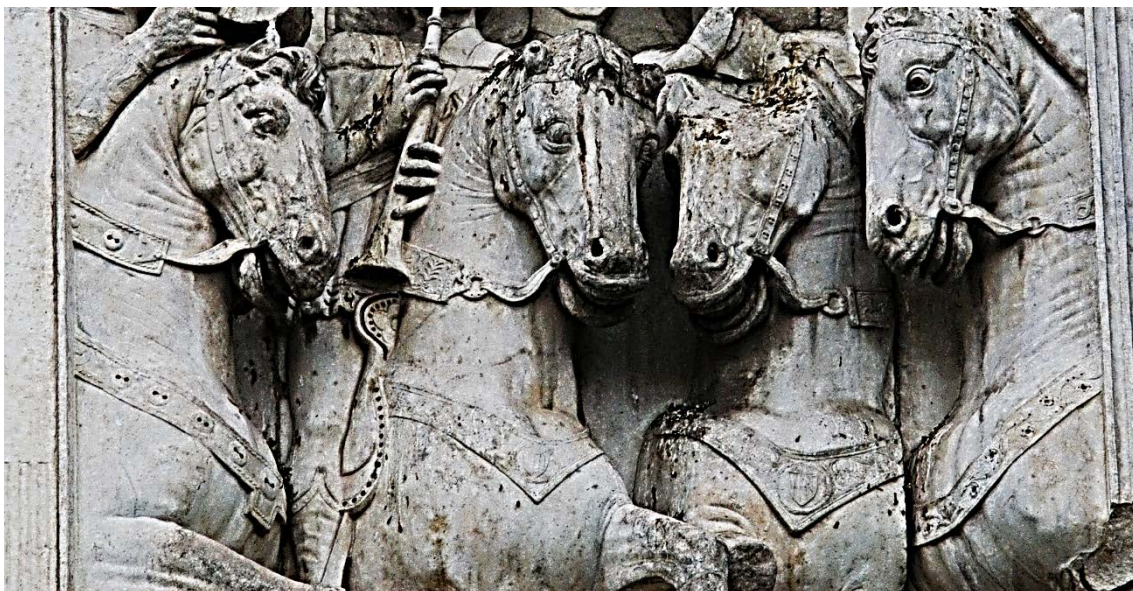
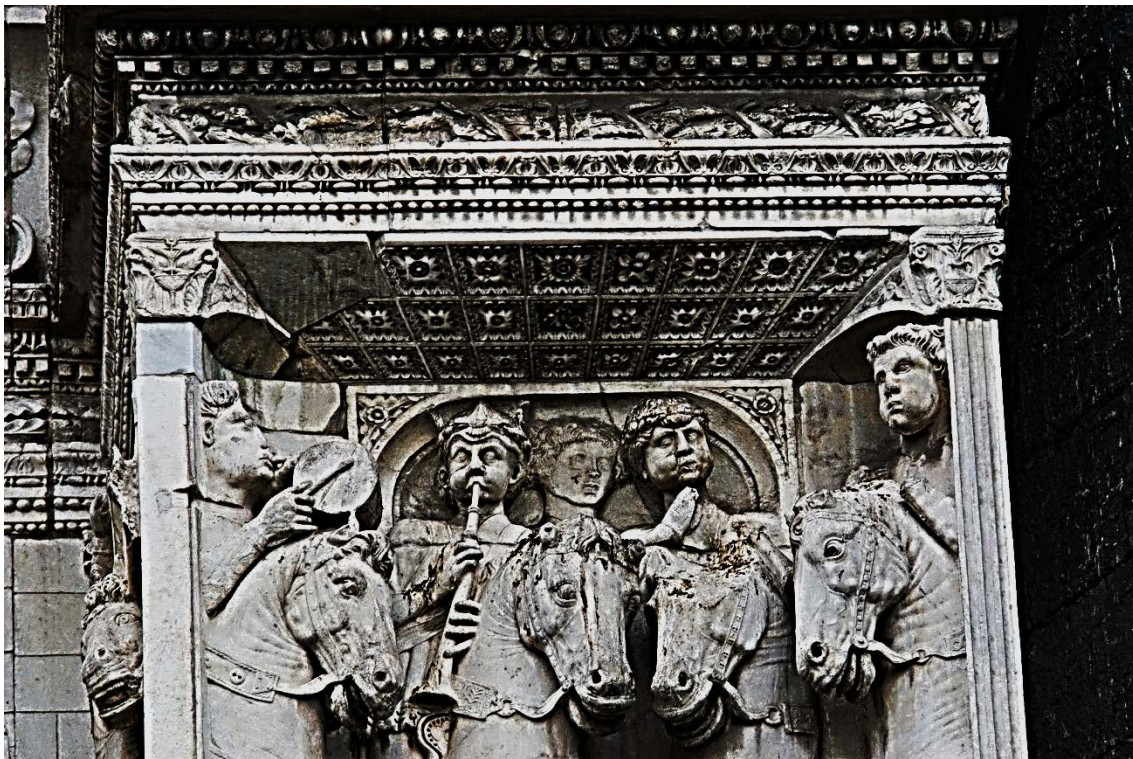




ILUSTRACIÓN NUM. 11.4: detalle de los gestos de los músicos del Castelnuovo (aunque las tubas han desaparecido) y su antecedente en el relieve de Marco Aurelio.

Nótese también la jarra que compone la parte principal del capitel a la derecha.



ILUSTRACION NUM 12.4 bis : El músico del resalte lateral del edículo derecho





ILUSTRACIÓN NUM. 12.4 : detalle del trompetero del lateral edículo derecho, estado actual: la tuba casi no se aprecia, pero se puede observar muy bien la riqueza de las grebas que cubren el brazo.





ILUSTRACIÓN NUM. 13.4: los músicos de a pie y sus tocados y vestidos





ILUSTRACIÓN NUM. 14.4: El personaje femenino que lleva las riendas

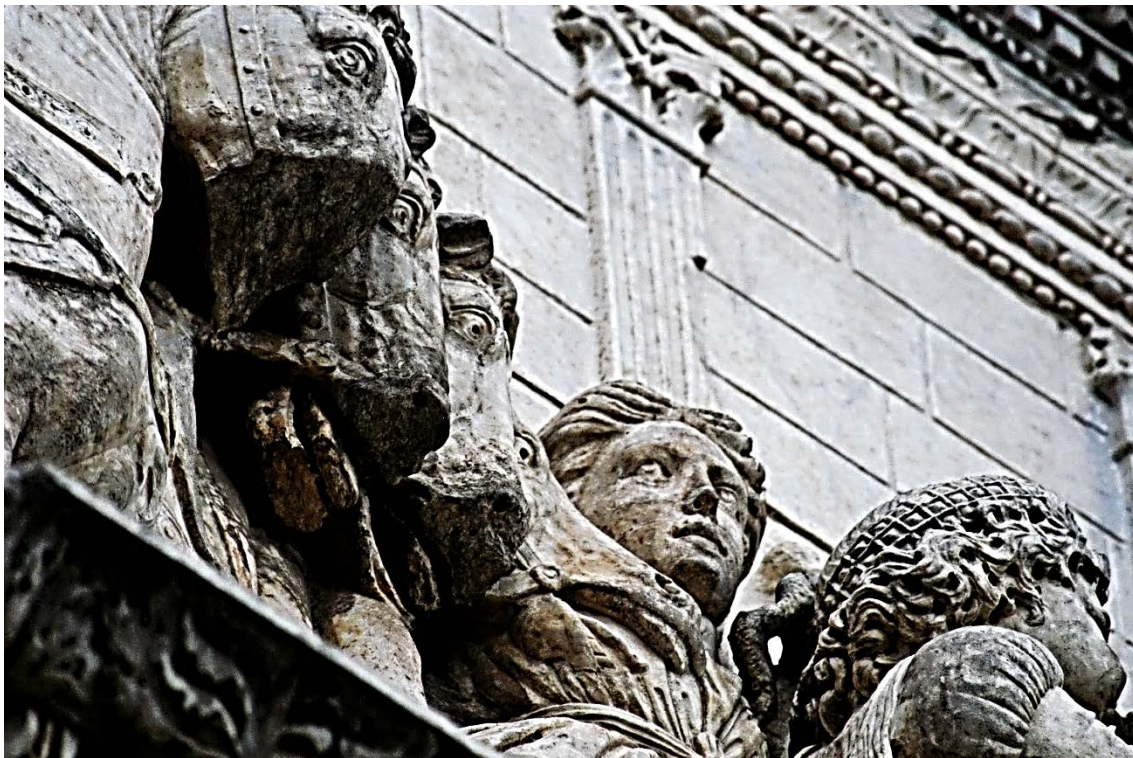




ILUSTRACIÓN NUM. 15.4: los portadores de las riendas de la cuadriga, en el relieve de Tito y en el de Alfonso. Comparación.

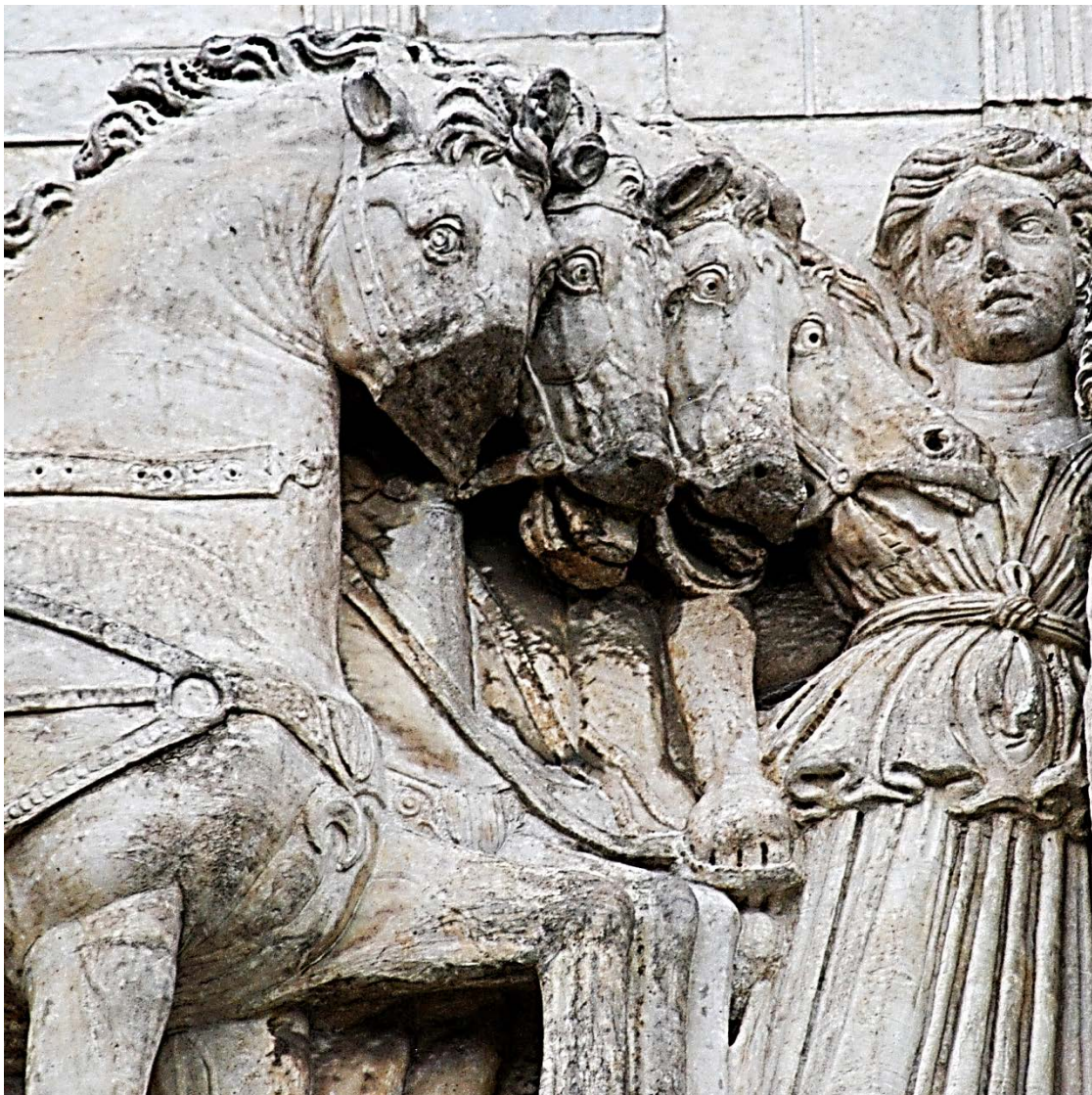
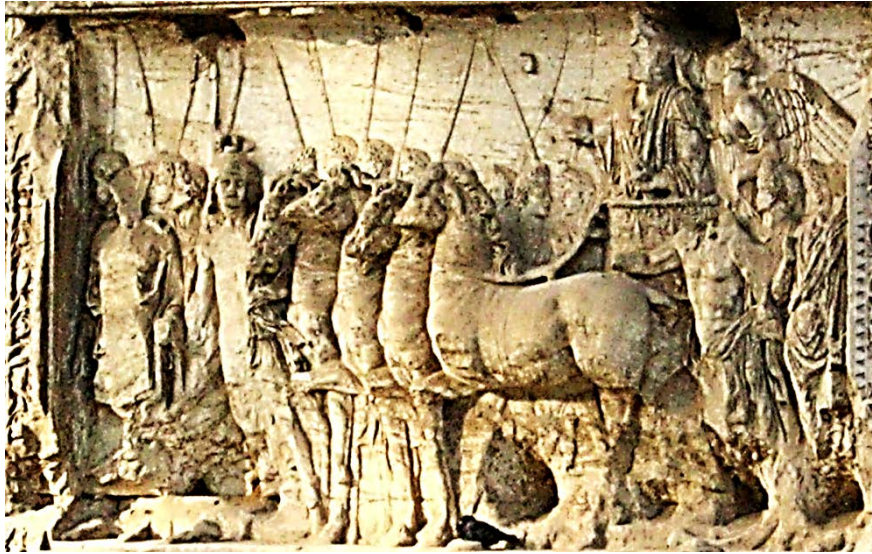




ILUSTRACIÓN 16.4 y 16.4 bis.- Carros triunfales de Escipión o Segismundo y de Marte en el Templo de Malatesta, Rímini, Agostino di Duccio, ca.





ILUSTRACIÓN 16.4 bis





**ILUSTRACION 17.4:** Alfonso el Magnánimo en su carro triunfal. Se pueden observar los cojines bajo sus pies y espalda, la tela que cubre el trono, y las patas de león de éste.



ILUSTRACIÓN NUM. 18.4: el aspecto del carro y la gente alrededor, según un grabado de la obra de Summonte *Historia della città e regno di Napoli*, de 1675, siguiendo un dibujo de propiedad previa de M. A. Cavalieri<sup>1</sup>.



<sup>1</sup> Véase Hersey, G.L., op. cit., ilustr. Num. 8; también Kruft y Malmanger, op. cit., ilustr. num. 99.



ILUSTRACIÓN NUM. 19.4: Escena del cassone con el Triunfo de Alfonso, detalle de la figura del rey





**ILUSTRACIÓN 20.4:** La ropa de representación en las cortes contemporáneas: Arriba, la Corte de Felipe el Bueno, 1447-48, por Van der Weyden. Debajo: Jodocus Vijd y Thimotheos, por Jan Van Eyck, 1432. Todos estos prohombres llevan túnicas muy parecidas a la de Alfonso.





ILUSTRACIÓN 21.4: Retrato de Augusto como Jupiter, arriba. Debajo: esbozo de Pisanello para medalla, Vallardi inv. 2318.



ILUSTRACIÓN 22.4: El Rostro del Magnánimo en el Relieve y en un dibujo de Pisanello, y un detalle de su estado actual. Véase también Ilust. num. 4.1. con una foto del relieve de hace treinta años.



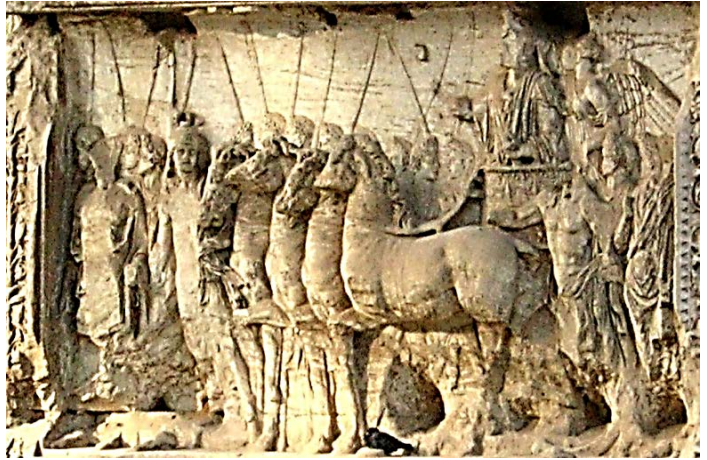


ILUSTRACIÓN NUM. 23.4: Los caballos del carro de Alfonso y su antecedente en el relieve de Marco Aurelio, Museos Capitolinos, Roma





ILUSTRACIÓN 24.4 y 24.4 bis: Los carros triunfales de Marco Aurelio y Tito, en comparación con las representaciones medievales



Manuscrito *De Viris Illustribus*, Petrarca, Landesbibliothek Darmstadt Ms 101, 53v.



Manuscrito *De Viris Illustribus*, Petrarca, Pierpont Morgan, N.York, Ms.46, 28r.



ILUSTRACIÓN 24.4 bis: Los bocetos de Pisanello para medallas de Alfonso, y la plasmación de uno de ellos.



ILUSTRACIÓN 25.4: Los pinjantes del baldaquino y los diseños del brocado por Pisanello (Codex Vallardi inv. nums. 2537 y 2538)

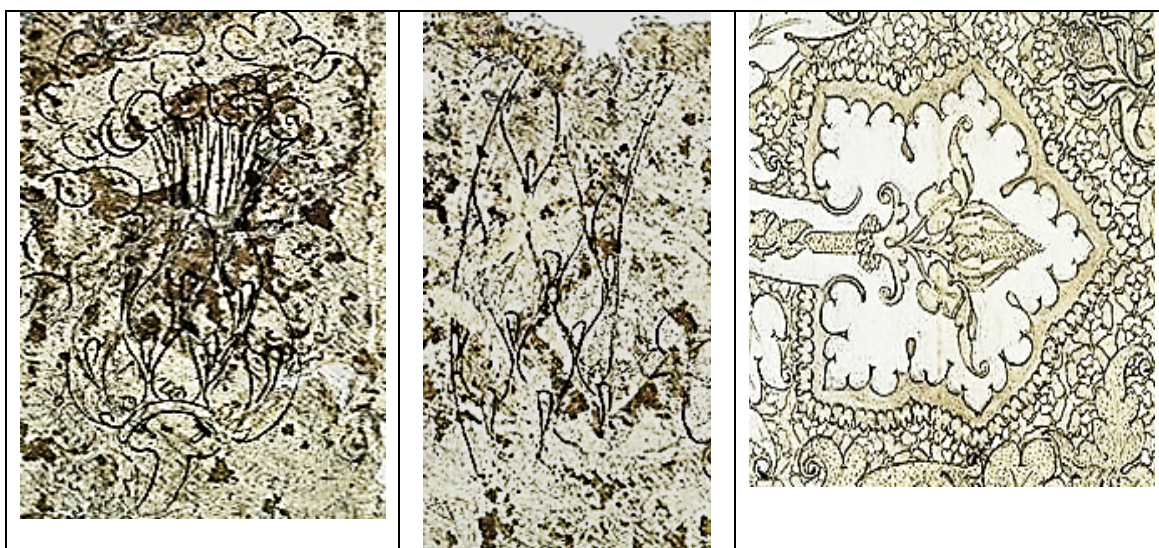
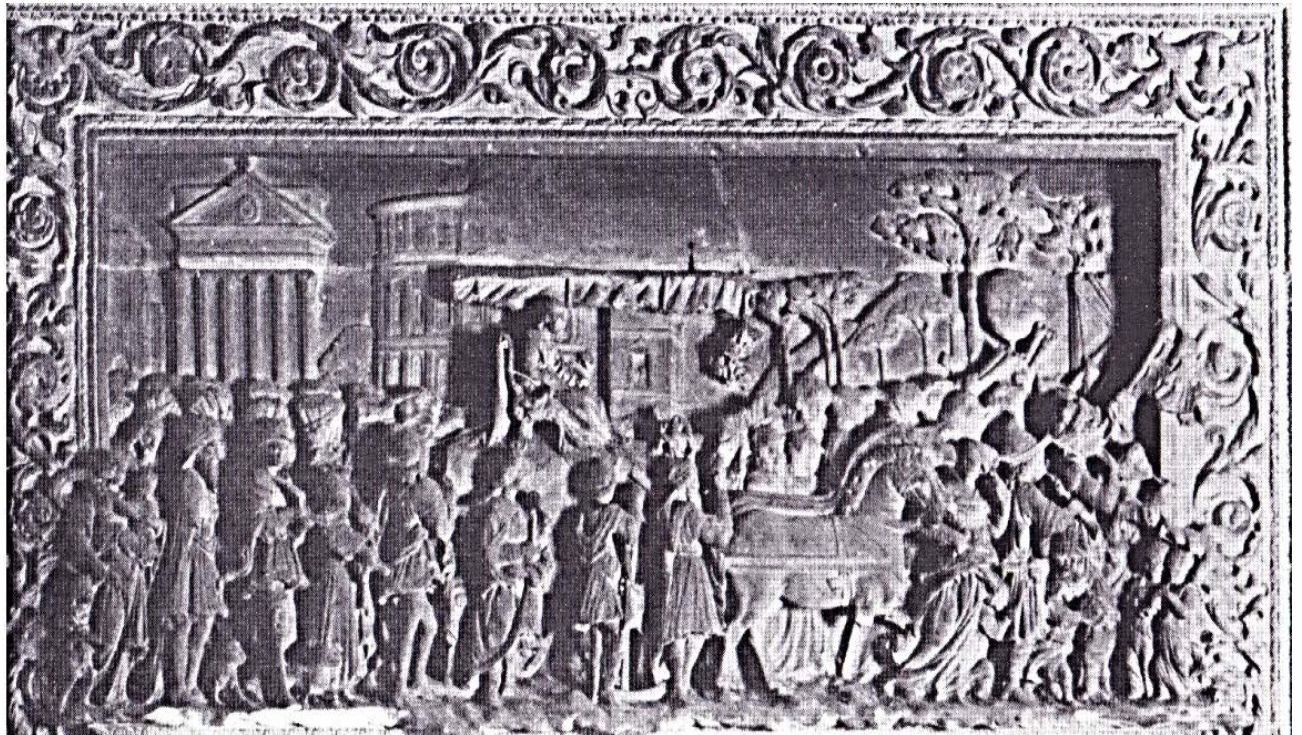




ILUSTRACIÓN NUM. 26.4: El relieve a la entrada de la Sala de los Barones del Castelnuovo, destruido en el incendio de 1919, fotografía anterior a tal fecha.





ILUSTRACION Num. 1.5. Partes del interior del Arco Romano. Arco de Trajano en Benevento.





ILUSTRACIÓN NUM. 2.5.- Arco de Septimio Severo en Roma.





ILUSTRACION NUM. 3.5.- Arco de Pola, en cuya zona interna puede verse la decoración de roleos vegetales.



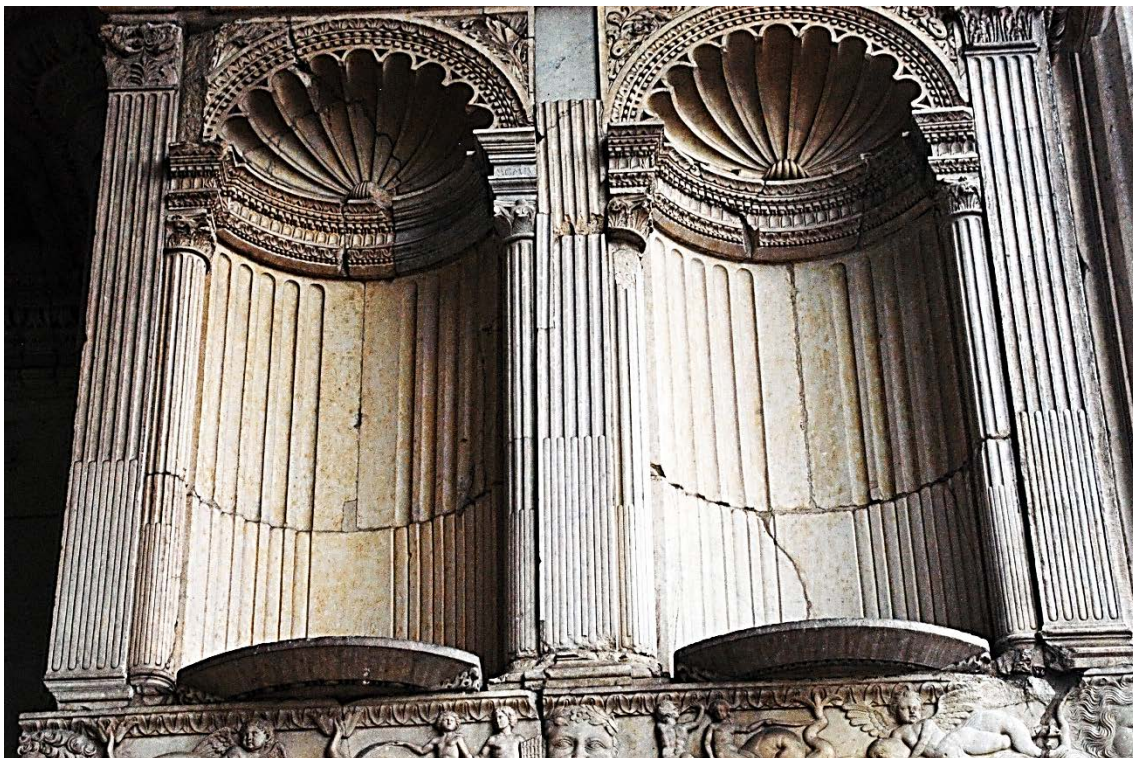


ILUSTRACIÓN NUM. 3.5 bis.- Arco de Bará, en Tarragona, donde se puede observar la inexistencia de decoración en toda la zona interior del mismo.





ILUSTRACIÓN NUM. 4.5.- Arco del Castelnuovo. Los edículos o nichos en la parte alta del interior del arco inferior. Arriba, lado derecho, entrando desde el exterior. Debajo: lado izquierdo entrando desde el exterior.





ILUSTRACION NUM. 5.5.- Escena del relieve de la derecha del interior del arco





ILUSTRACION num. 5.5. bis.- Escena completa interior del arco a la izquierda del espectador, entrando desde el exterior.





ILUSTRACIÓN NUM. 6.5.- Los casetones centrales en el Arco de Tito y en el de Pola.





ILUSTRACIÓN NUM. 7.5.- Los sucesivos frisos y enmarcamientos decorativos en los relieves del interior del Arco.

**Escena interior izquierda** entrando desde el exterior, de arriba hacia abajo



a) Cornisa en la línea de imposta, inmediatamente bajo el casetonado



b) Friso decorativo con motivos marinos bajo los nichos vacíos, inmediatamente debajo, marco de la escena, detalle del marco de la escena interior izquierda, a base de *putti* juguetones separados por emblemas del Magnánimo.





Ilust. 7.5, pag. 2



Decoración bajo la escena interior izquierda: bocel de guirnalda de roble, escenas decorativas con mascarones, inmediatamente debajo; finalmente, sillares en forma de almohadillado rehundido.

**Escena interior derecha** entrando desde el exterior, de arriba hacia abajo

La cornisa a la altura de la línea de imposta es idéntica a la de la escena interior izquierda.



Friso decorativo bajo los nichos vacíos escena interior derecha



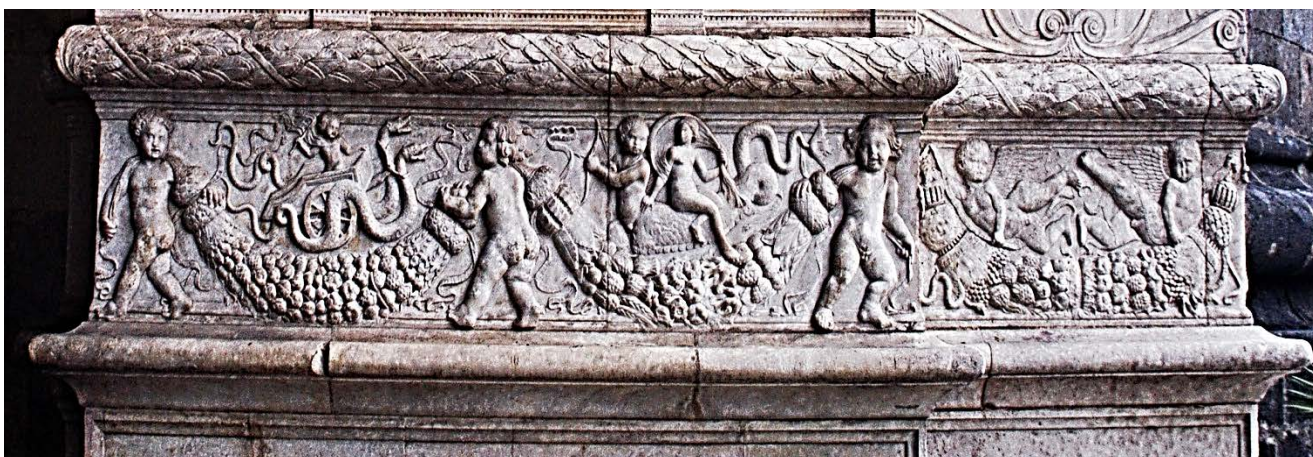
Enmarcamiento decorativo bajo los nichos vacíos escena interior derecha y enmarcamiento de la escena inmediatamente inferior



Ilust. 7.5, pag. 3



Bocel del marco inferior de la escena interior derecha, representando guirnalda de laurel



Bocel de guirnalda de laurel, escenas decorativas con temáticas mitológicas; inmediatamente debajo; finalmente, sillares en forma de almohadillado rehundido.



### ILUSTRACIÓN NUM. 8.5.-

Los tres personajes con las espadas desenvainadas. Aunque las hojas han desaparecido, sí se observa su existencia en las marcas y fragmentos que quedan en la pilastra del marco y en la columnilla izquierda.



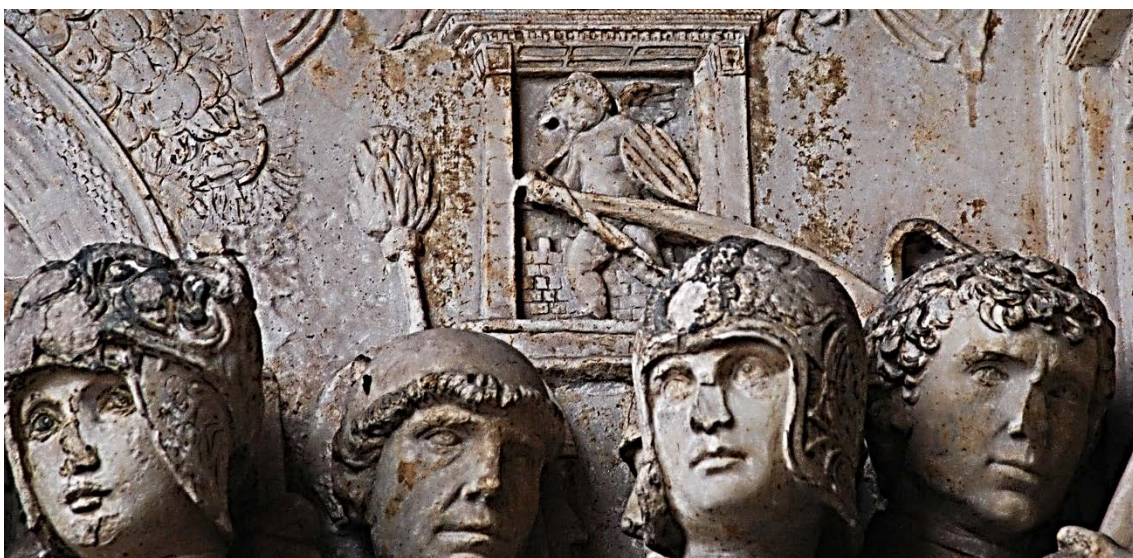


ILUSTRACIÓN NUM. 9.5.- El perro y el león en el relieve interior derecho, el perro relieve interior izquierdo, el modelo de Pisanello.





ILUSTRACION NUM. 10.5.- Retratos de Ferrante y acompañantes en el relieve lateral izquierdo





ILUSTRACION NUM. 11.5.- Alfonso V en el relieve interior izquierdo





ILUSTRACION NUM. 12.5.- El escudo de Alfonso, el de Ferrante y el lema  
"Guarden les forces"





ILUST. NUM. 12.5, 2. Fortuna-Occasio y diseño de Pisanello





ILUSTRACION NUM. 1.6.- Palmetas en la banda superior de los pedestales

Banda superior. Zona frontal izquierda



Banda Superior. Zona frontal derecha



Banda superior: resaltes laterales, izquierda y derecha



Modelos de las palmetas del Castelnuovo en el friso interno del Ara Pacis





ILUSTRACIÓN NUM. 2.6.- Decoracion del pedestal derecho. Banda inferior.

Decoración zona frontal



Decoración del resalte lateral y el mascarón a continuación, parte baja del estribo del arco



Continuación de la decoración de la banda inferior, bajo el relieve historiado en el lateral del arco





### ILUSTRACIÓN NUM. 3.6.- Banda inferior pedestal izquierdo

Vista frontal



Vista lateral y mascarón bajo el estribo a continuación



Friso banda inferior bajo el relieve





ILUSTRACIÓN NUM. 4.6.- Vista frontal y lateral del pedestal izquierdo, entrando desde el exterior





ILUSTRACIÓN NUM. 5.6.- Las palmetas modificadas en el friso superior de la Cabalgata Triunfal

A la izquierda del Carro del Rey



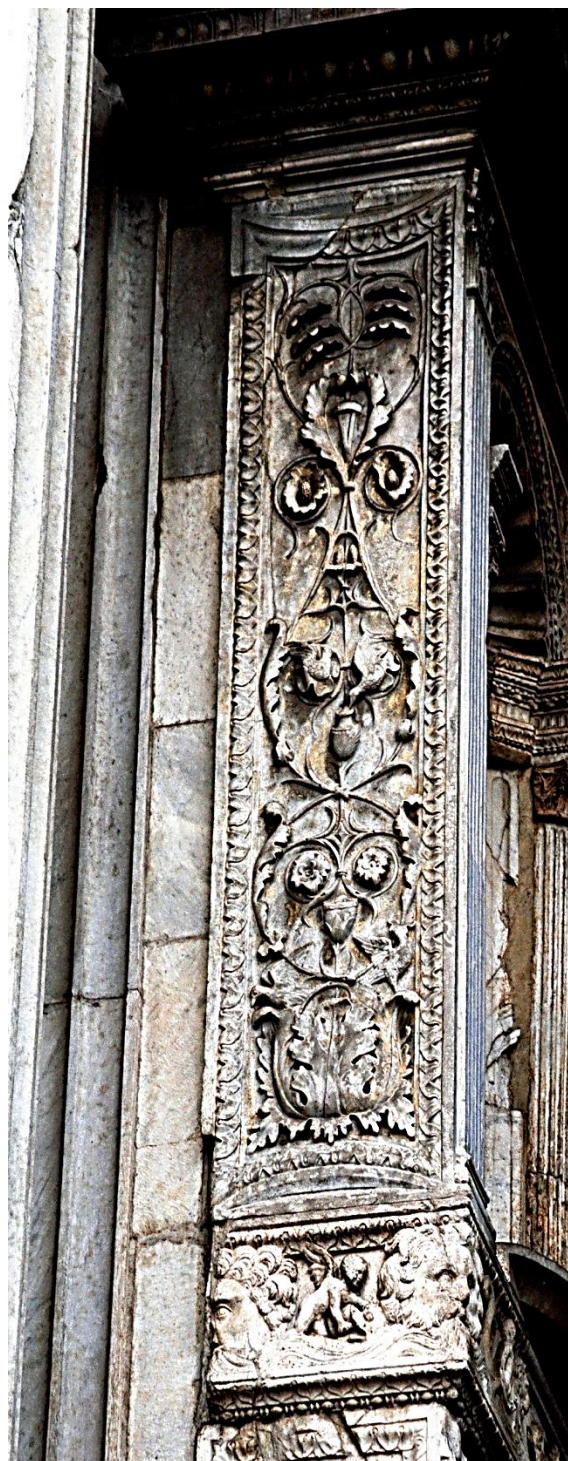
A la derecha del Carro del Rey





ILUSTRACIÓN NUM. 6.6a.- Estribo izquierdo del Arco inferior entrando desde el exterior

Lesena de la parte superior

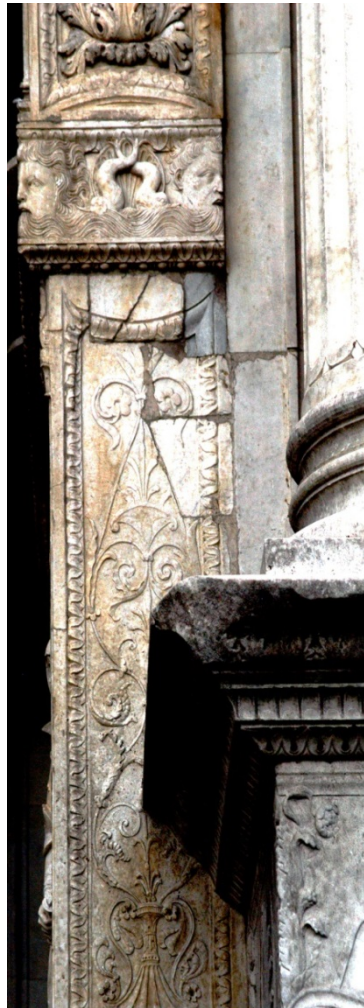


Lesena de la Parte inferior





Ilust. 6.6b Estribo derecho del Arco inferior entrando desde el exterior, de izquierda a derecha: de arriba hacia abajo



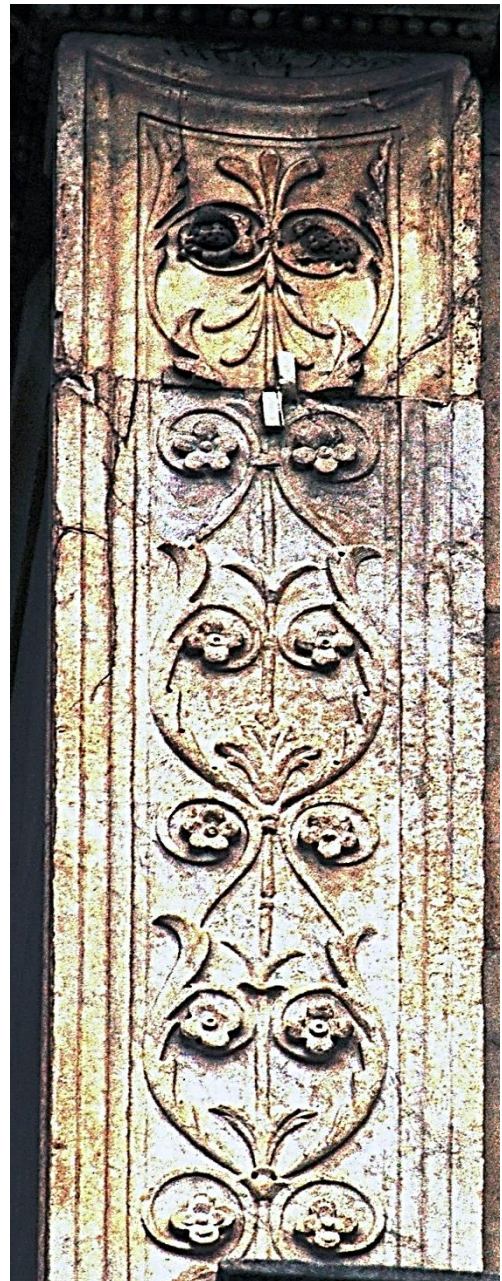


Ilust. 6.6c.- Lesenas de los estribos del Arco superior entrando desde el exterior

Lado izquierdo



Lado derecho





## ILUSTRACIÓN 7.6.- Detalle de los bocelos de separación de las bandas

Bocel pedestal derecho



Bocel pedestal izquierdo



Antecedentes en el pedestal de la Columna de Trajano

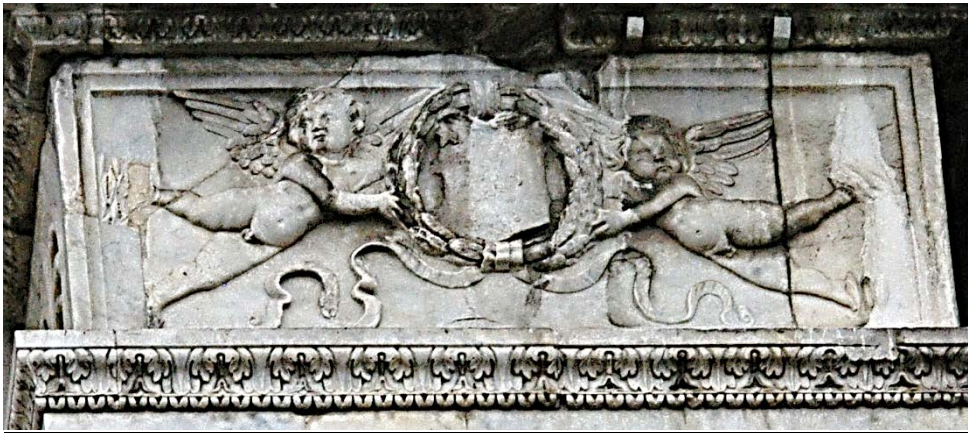


Adornos en forma de guirnalda de laurel en el tímpano y en el friso que adorna la cabalgata triunfal





ILUSTRACIÓN NUM. 8.6 bis.- Las laureas en torno a escudo y emblema  
resalte del arquitrabe edículo derecho



friso sobre el desfile triunfal



Detalles





## ILUSTRACIÓN 8.6.- Los intradoses de los dos arcos

Arco Superior, vista general



Arco Inferior, vista general

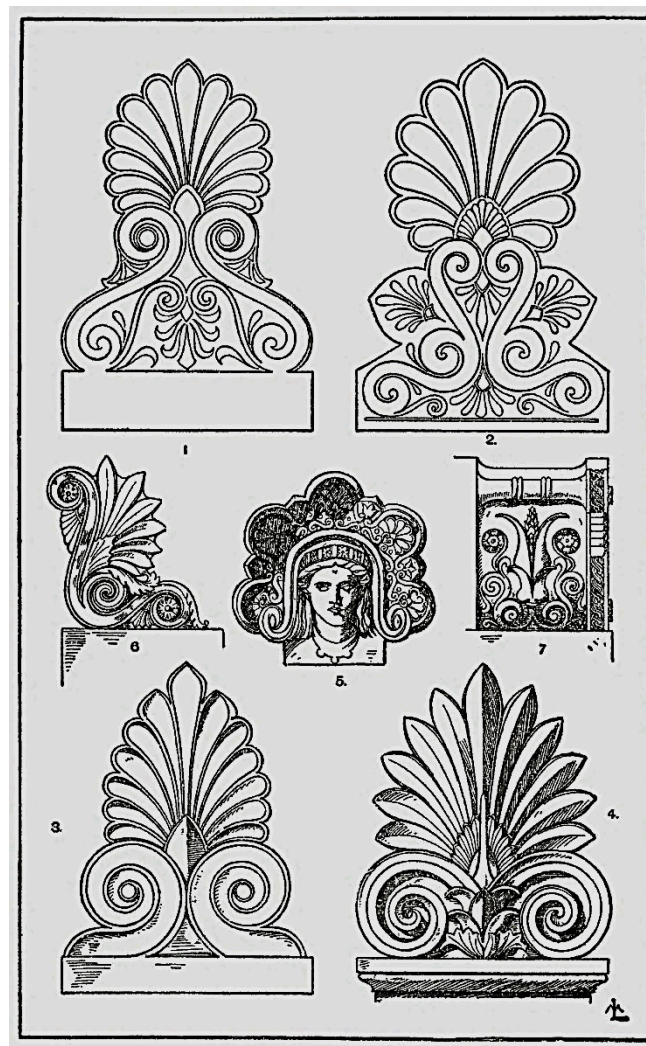




ILUSTRACIÓN NUM. 9.6.- Diversos tipos de palmetas



Alois Riegl, op. cit. p. 204: arriba: palmeta libre, a continuación: palmetas cerradas en marcos, afrontadas en sentido vertical, contrapeadas en oblicuo, de pétalos planos o apuntados.



Palmetas en *A handbook of Ornament* by Franz Meyer (1898)



ILUSTRACIÓN NUM. 9.6 bis.- Diversos tipos de palmetas



El conocido friso del Erecteion combinando palmetas y flores de loto que surgen de volutas simples afrontadas.



La misma decoración en una de las columnas jónicas del Erecteion.



Antefija del Partenón: palmeta de pétalos apuntados que surge de dos volutas dobles afrontadas



ILUSTRACIÓN NUM. 10.6.- Palmetas con granos o pepitas en su interior: pedestal izquierdo, banda inferior y superior.

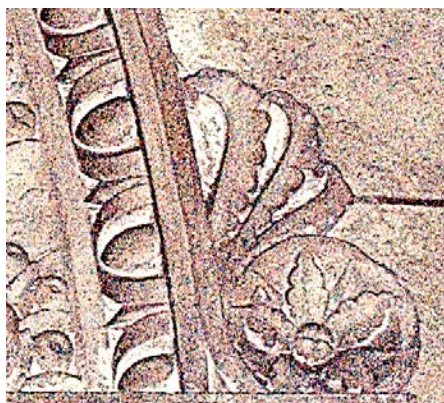




ILUSTRACIÓN NUM. 10.6 bis: Adorno de la parte alta del relieve del desfile triunfal.



Una utilización de las palmetas en forma de vainas llenas de fruto derivada de la anterior: los roleos acabados en semipalmetas en el arranque del arcosolio de la tumba de Giovanni Arberini (Sta. Maria sopra Minerva, Roma, ca. 1474)<sup>1</sup>.



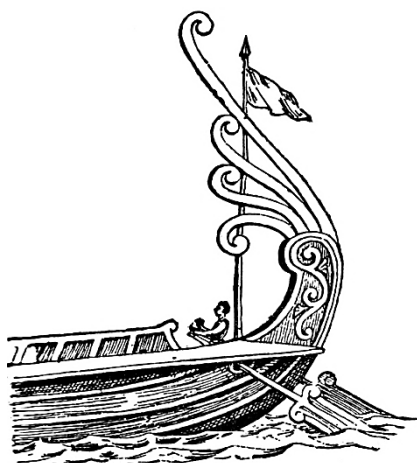
---

<sup>1</sup> Las podemos ver igualmente en el enmarcamiento de la Anunciación Cavalcanti, de Donatello (Santa Croce, Florencia, ca. 1435). El mismo motivo se halla en el marco del retablo de San Zenón de Verona, por Mantegna (1457-60):

ILUSTRACION NUM. 11.6.- La palmeta inspirada en el aplustre de popa de los barcos romanos.

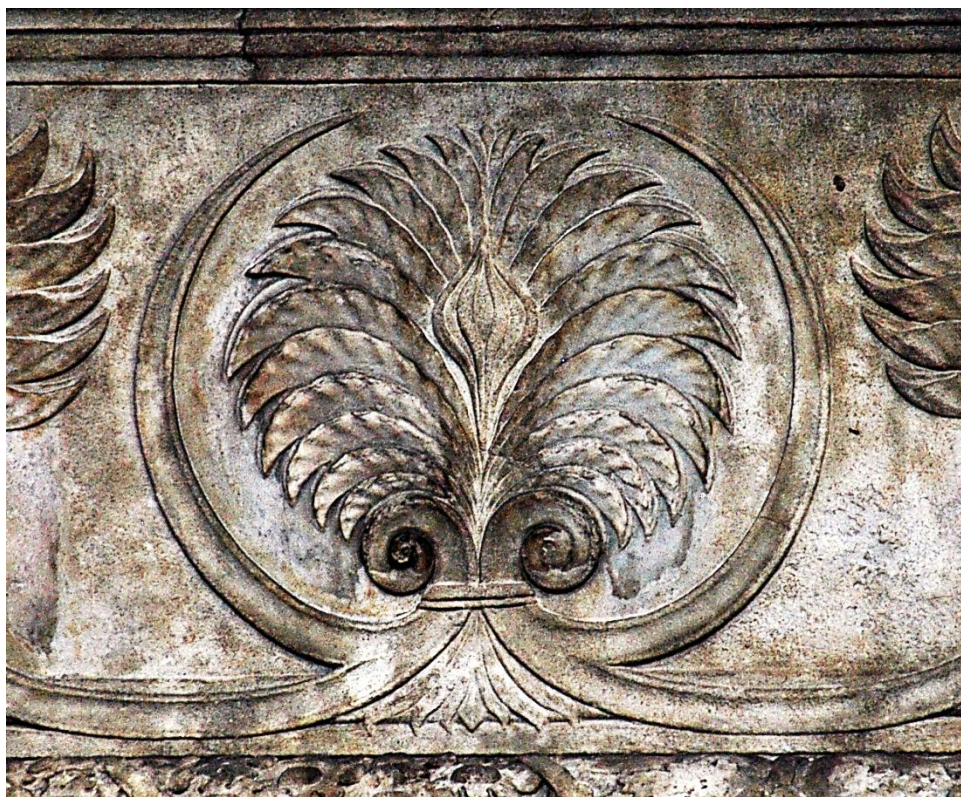
Izquierda: Imagen del aplustre de una nave.

Derecha: Decoración del Ara Pacis y detalle.





ILUSTRACION NUM. 11.6 bis. - Detalle de las palmetas (arriba) y las hojas de palma (debajo) de los pedestales del Arco del Castelnuovo.





ILUSTRACION NUM. 12.6.- El San Pedro del Vaticano (por Arnolfo di Cambio) y la decoración de su trono.





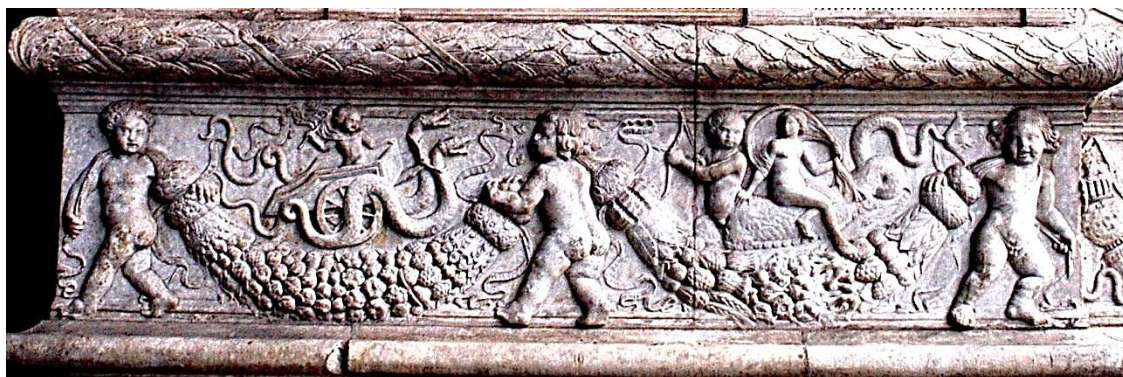
**ILUSTRACION NUM. 13.6.-** El San Pedro del Vaticano (por Arnolfo di Cambio) y la decoración de su trono.

Arriba: corona del San Pedro del Vaticano, mostrando palmetas entre volutas, rosetas y ejes de simetría vegetales, con forma de loto, en los radios. Debajo: el Trono de Zeus del que, muy posiblemente, deriva el Trono de San Pedro.





ILUSTRACION NUM. 14.6a y b.- Algunas de las guirnaldas, festones o encarpes en los pedestales del Arco del Castelnuovo



Pedestal derecho, banda inferior



Pedestal derecho, banda inferior, resalte.



Pedestal izquierdo, banda inferior.





Arquitrabe del arco Inferior, resalte de la izquierda.

### Algunos de los originales romanos



Festón del interior del Ara Pacis



Sarcófago de los Museos Vaticanos, Roma



Sarcófago en las excavaciones del antiguo puerto de Ostia, cerca de Roma.



ILUSTRACIÓN NUM. 15.6.-

Formaciones vegetales que sirven de ejes de simetría en los pedestales del Arco



Ejes de Simetría en el Ara Pacis y en el friso de grifos de S. Lorenzo in Miranda, Roma



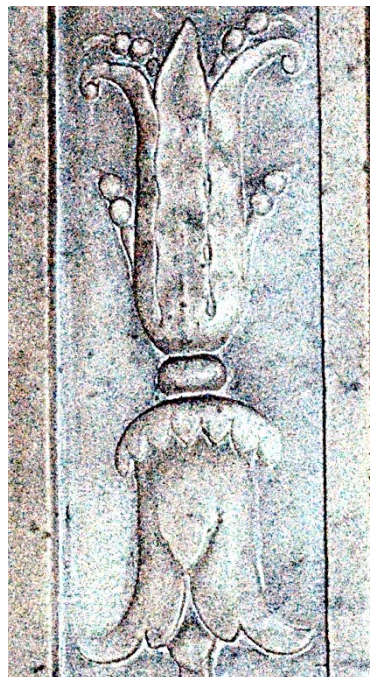


ILUSTRACIÓN NUM. 15.6 bis.-

Ejes de simetría entre los grifos de las puertas del Vaticano y en la parte inferior de dichas puertas, de Filarete



Adorno lateral de la Silla de San Pedro de Arnolfo di Cambio, que también hemos visto como eje de simetría en muchas obras posteriores.



ILUSTRACION NUM. 16.6.- Los adornos en las pilastras del Arco de Benevento

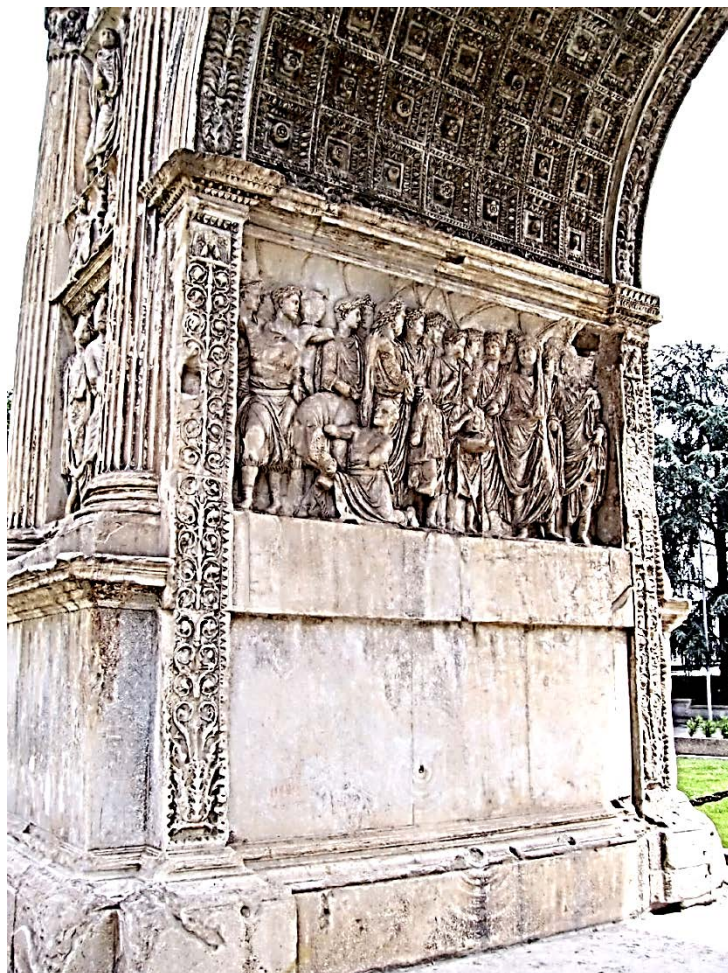




ILUSTRACIÓN NUM. 17.6.- La vegetación feraz y fecunda representada en el Ara Pacis (arriba) y su imitación en el Arco del Castelnuovo ( intradós arco inferior y lesena del estribo mismo arco) e intradós arco superior, que muestra una factura de mucha menor calidad.

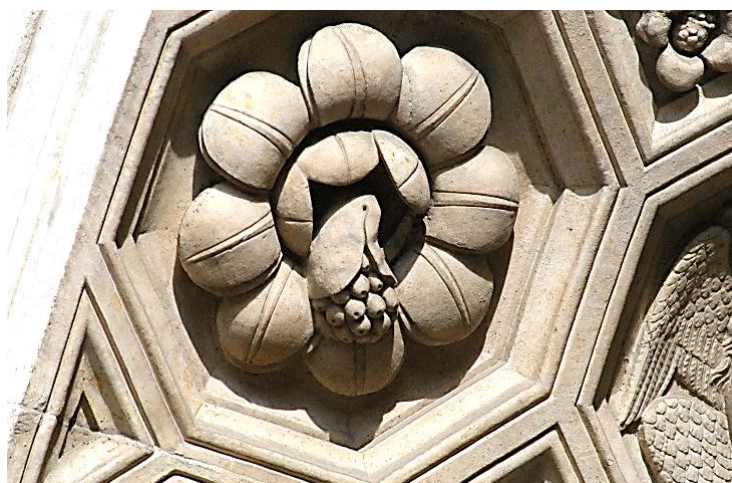




ILUSTRACIÓN NUM. 18.6.- Grutescos Vegetalizados



Putto vegetalizado con serpientes, pedestal izquierdo Castelnuovo.



Izquierda: Filarete. Puerta del Vaticano. Centauros vegetalizados.



Amorino vegetalizado. Museos Vaticanos, Roma  
Mantegna. Eremitani. Detalle del friso de hombres barbudos vegetalizados.



ILUSTRACION 19.6.- Los mascarones en la banda inferior del pedestal izquierdo





ILUSTRACIÓN NUM. 20.6.- Los posibles modelos de los mascarones que hemos visto en la Ilustración anterior. Los dos primeros, antefijas etruscas; el friso del fol. 21r del *Codex Escorialensis*, el último, el "friso de anthemion" de la Cantoría de Donatello





ILUSTRACION NUM. 21.6.- Los putti en el Arco del Castelnuovo

21.6 a.- En el pedestal derecho



21.6. b.- En el pedestal izquierdo







21.6c.- Resaltes del arquitrabe del arco inferior

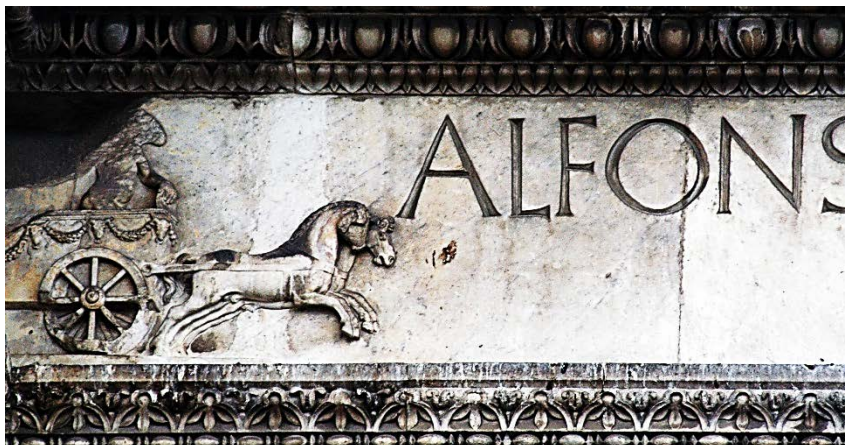
izquierdo



Derecho



21.6d.- Los amorcillos que conducen las bigas, lado izquierdo (amorcillo en muy mal estado)





lado derecho



21.6e.- Los *putti* del tímpano cuarto del friso en el desfile triunfal



21.6f.- Los *putti* con el emblema del libro sobre el arquitrabe del desfile triunfal, resalte derecho





21.6g.- Los dos *putti* bajo las Victorias del arco superior



21.6.h.- El friso de *putti* alados en el marco de la escena interior izquierda





21.6.i.- La "decoración" de la sala en el relieve izquierdo interno



ILUSTRACION NUM. 22.6.- Los modelos romanos: Eros o erotes, *amorini*, amorcillos o cupidos, los *genii*,

22.6.- Los antecedentes griegos.- Adolescentes con alas:

Izquierda: Lékitos de figuras rojas, s. V a.C., Cleveland Museum of Art

Derecha: Ánfora, ca. 340 a.C., Museo Metropolitano de Arte, N.York

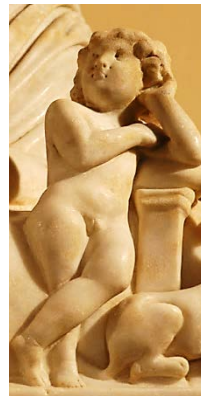


22.6a.- Sarcófago con *amorini* conduciendo bigas, Museo Arqueológico Nacional, Nápoles; ara funeraria de M. Ulpio, Museo Arqueológico, Perugia.





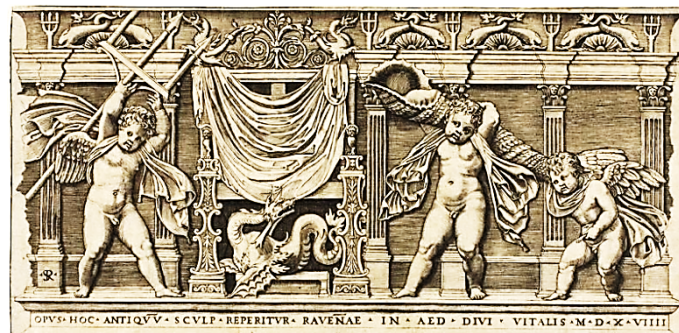
22.6b.- Putti funerarios con antorchas hacia abajo, sarcófago de las Termas de Diocleciano; el gesto del duelo en un *putto*: sarcófago de los Museos Capitolinos, ambos en Roma. Fragmento sarcófago Museo Arqueológico de Agrigento, ca. 130 d.C.: duelo por la muerte de un niño.



22.6c.- Putti conduciendo el alma del difunto a las esferas celestes dentro de un clipeo (obsérvese que vuelan sobre las representaciones de la Tierra y el Mar, es decir, sobre el Mundo), Museo de las Termas de Diocleciano, Roma



22.6d.- Los Putti de los Tronos de Ravena, grabado de Marco Dente da Ravenna 1519





22.6e.- Sarcófago con *putti* alados representando a las Estaciones, Museo de las Termas de Diocleciano, Roma



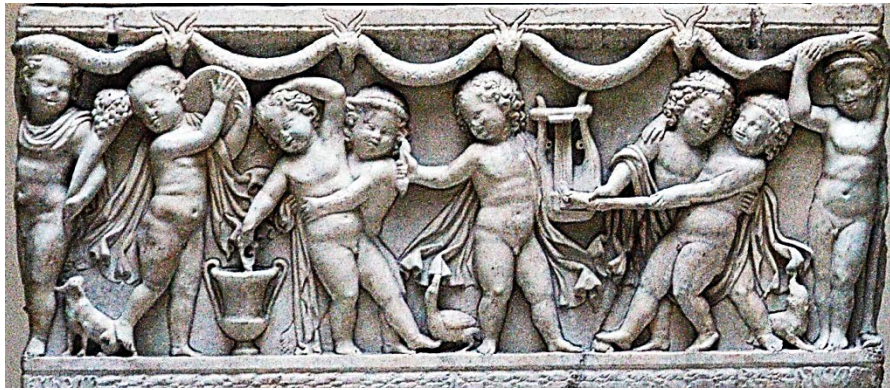
22.6f.- Los *putti* vendimiadores. Costado izquierdo del sarcófago de Junio Basso, Museos Vaticanos, Roma. Se muestran los dos registros: superior e inferior.



22.6g.- El thíasos dionisiaco, uno de cuyos elementos imprescindibles, aunque no exclusivo, son los amorini. Sarcófago de las Termas de Diocleciano, Roma.



22.6 h. - Sarcófago en el Museo de las Excavaciones de Ostia Antica, Roma.





ILUSTRACION NUM. 23.6.- Los *putti* en la Edad Media.

23.6a.- Las Victorias portando un cípeo con el epitafio del difunto. Museo de las Termas de Diocleciano, Roma



23.6b.- El *putto* con la antorcha hacia abajo, su interpretación por Willigelmo da Modena, en la catedral de dicha ciudad, mediados del s. XII. Debajo, Pietro Lorenzetti, la Última Cena, ca. 1320, Iglesia Baja de Asís.





### ILUSTRACION NUM. 24.6.- La reaparición de los *putti* en el Renacimiento

24.6a.- Catedral de Florencia. Puerta de la Madonna della Cintola. Junto a la Virgen dentro de la mandorla aparece un *putto* (angelito) alado, bajo su mano derecha, y dos querubines: uno junto a su rodilla izquierda y otro bajo sus pies.



24.6b.- Cofre sepulcral de Hilaria del Carretto, J. della Quercia, Catedral de Lucca, ca. 1406.



24.6c.- La predella del nicho de los Quattro Santi Coronati, Or San Michele, Florencia, 1411-13.





24.6 d.- Tumba de Onofrio Strozzi en Sta. Trinita, Florencia, de Piero di Niccolò Lamberti, 1418.



24.6 e.- El *putto*-atlante, en la puerta de la Catedral de Florencia que se halla inmediatamente a la derecha de la de la Mandorla



24.6 f.- La resonancia de este *putto*-atlante en las pinturas de la Catedral de Valencia





ILUSTRACION NUM. 25.6.- Donatello y los *putti*

26.6a.- Museo dell'Opera di S. Croce, Florencia, el báculo de San Luis de Toulouse, adornado con putti que portan su escudo de armas, 1422-23 ca.



25.6b.- Madonna de las Nubes, Boston, Museum of Fine Arts, 1425-28 ca.



25.6c.- Ascensión y Entrega de las llaves a San Pedro, Londres, Victoria and Albert Museum, 1425-27 ca



25.6d.- Fiesta de Herodes, fragmento del relieve de la Fuente del Baptisterio de Siena, 1425 – 27, ca.



25.6e.- Uno de los ángeles musicales danzantes de la Pila Bautismal del Baptisterio de Siena, ca. 1425.



25.6.f).- 1421, 1425 – 27, Pedestal de la Tumba de Baldassare Coscia, en colaboración con Michelozzo, Baptisterio de Florencia



25.6g.- Detalle del monumento funerario del Cardenal Brancacci, Sant 'Angelo a Nilo, Nápoles, 1427-9,





## ILUSTRACION NUM. 26.6.- Los ángeles en el arco del Castelnuovo

El registro inferior del pedestal derecho, con dos querubines en los lunetos de encarpes entre las jarras.



El tímpano sobre la cabeza del Rey, bajo el baldaquino, en la cabalgata triunfal.



La "decoración" figurada en el salón donde se desarrolla la escena del relieve interior izquierdo: dos "angelitos" con trompetas decoran una "ventana" o "puerta", por la que entra un ángel alado, que muestra el escudo de los cuatro palos, el asta de cuyo estandarte señala directamente a la cabeza de Alfonso.



Ilustracion num. 26.6 bis

Intradós del arco inferior del Castelnuovo. Vista general y detalles.





ILUSTRACION NUM. 27.6.- Los ángeles medievales y la influencia de las Victorias clásicas



Registro superior del Díptico Barberini, ca. 550 d.C.



San Vital, Ravena, ángeles sobre uno de los arcos triunfales, ca. 550 d.C.



Codex Aureus de Lorsch, portada, ca. 800 d.C.



Nacimiento de María, Giotto, Capilla de la Arena, Padua, ca. 1305.



ILUSTRACIÓN NUM. 28.6.- La imagen del Niño Jesús, recién nacido, como vínculo entre la iconografía de los *putti* y de los ángeles/querubines renacentistas



Lavado del Niño, Pietro Cavallini, Sta. María in Trastévere, ca. 1290



Giotto, Madonna Ognisanti y Tabla de los Uffizzi, ambas de ca. 1310



Maestà del Duccio, Siena, ca. 1310



Tabla del Palacio Medici-Riccardi, Fra Filippo Lippi, 1452.





Filippo Lippi, Tabla de Altar para la Capilla de los Magos del Palacio Medici-Riccardi, Florencia, ca. 1458.



Giovanni di Piermatteo Boccati, la Virgen rodeada de angelitos, ca. 1455, Galleria Naz. Dell' Umbria, Perugia.



Marco Zoppo, Madonna con el Niño y Ángeles, Museo del Louvre, ca. 1455.



## ILUSTRACIÓN. NUM. 29.6.- Serafines y Querubines, su iconografía

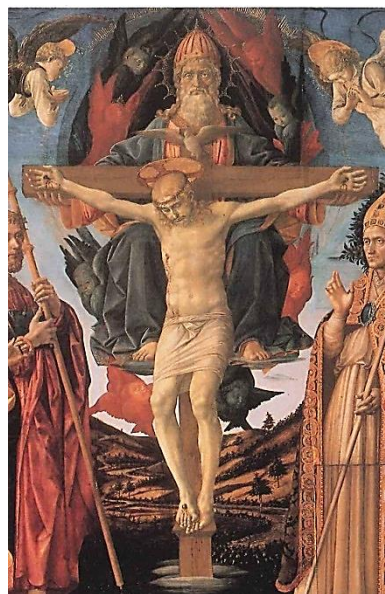
Medieval.- Dintel de S. Andrés de Sureda ca. 1020, Friso del Baptisterio de Florencia, ca. 1300; Salterio Albani, s. XII, Biblioteca Catedral de Hildesheim; Manuscrito Beinecke, MS 416 finales del siglo XIII y Querubín a la entrada de la Capilla del Palacio de la Generalidad de Barcelona (posible Pere Johan ca. 1430), y Querubín en la escena de la Circuncisión de Mantegna, ca. 1460 (Uffizzi), obsérvese la similitud de las figuras, pese a la diferencia de estilos.





## ILUSTRACIÓN NUM. 30.6.- Representaciones de Serafines y Querubines

30.6 a.- En torno a Dios Padre o al Espíritu Santo.- de arriba abajo y de izquierda a derecha: fragmento de la Anunciación de Simone Martini Uffizzi, Florencia, ca. 1333; fragmento del Juicio Final de Fra Angelico, Museo S. Marco, Florencia, ca. 1440; Dios Padre con Querubines, atr. Luca della Robbia, Chicago Art. Institute, ca. 1400; Benedetto Bonfigli, fragmento Anunciación, Museo Thyssen-Bornemisza, ca. 1455; Fra Filippo Lippi, Trinidad, Nat. Gallery Londres, 1455 ca.





30.6 b.- En torno a Jesucristo, Ascensión/Resurrección.



Mantegna, Tríptico de los Uffizzi, ca. 1460

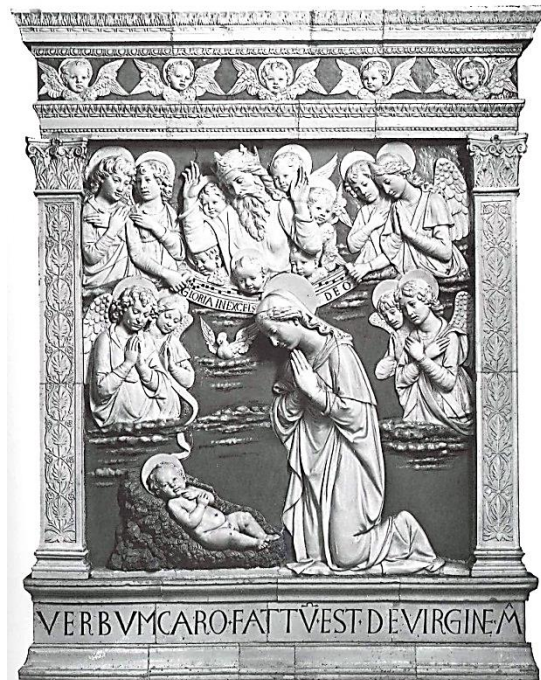


### 30.6 c.- En torno a la Virgen, Asunción/Coronación.

Giacomo Pacchiarotto, Asunción, 1484-92, Capilla Basso della Rovere, Sta. Maria del Popolo, Roma

Ghirlandaio, Madonna y Santos, ca. 1495, Alte Pinakothek, Munich

Andrea della Robbia, Adoración del Niño, 1479, La Verna, Iglesia Mayor, Capilla Brizi (observese el arquitrabe con Querubines, que ya estaba siendo difundidísimo en la arquivolta de los monumentos funerarios de la época y fechas siguientes).





30.6 d.- Para denotar la Gloria en lo alto, junto a los ángeles convencionales.- Bóveda de la Catedral de Valencia, obra de Paolo de San Leocadio y Francesco Pagano, 1472-78. Bóveda completa y detalle.



ILUSTRACION NUM. 31.6.- Escenas marinas en los pedestales



Cabeza de putto entre dos delfines. Registro inferior pedestal izquierdo frontal



Izda: fragmento de sarcófago. Museo del Louvre.



Dcha: Capitel de una pilastra, Claustro de San Juan de Letrán, "de época imperial", según se puede leer en la cartela informativa.



Fragmento de friso del antiguo templo de Neptuno en la parte trasera del Panteón de Agripa, hoy Via della Palombella, Roma.



Ilust. Num. 31.6 bis.



*Putto-tritón cabalgado por una nereida, escena en el primer luneto bajo el relieve interior derecho*



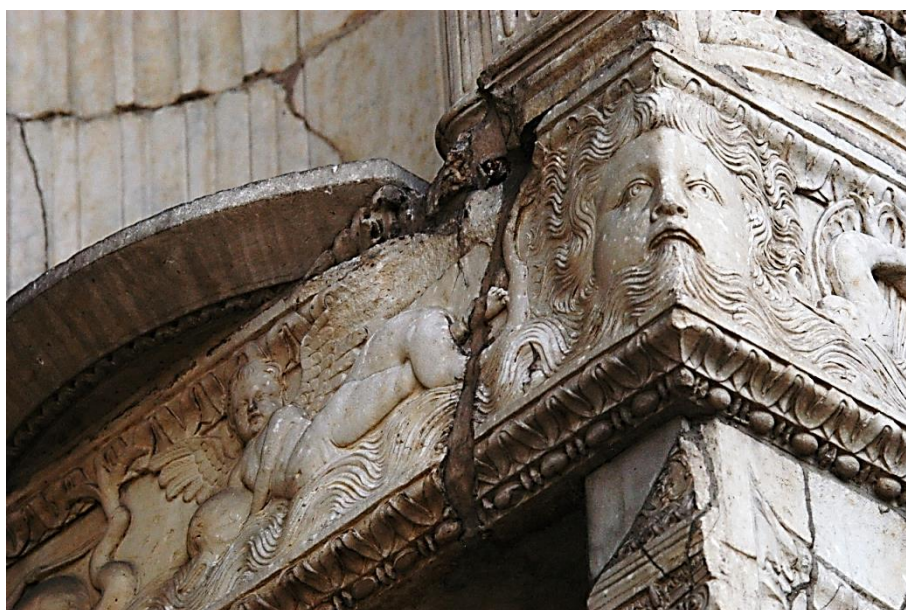
ILUSTRACIÓN NUM. 32.6a.- El friso de escenas marinas sobre relieve interno derecho



Friso marino al lado derecho, zona frontal, bajo el estribo del arco inferior



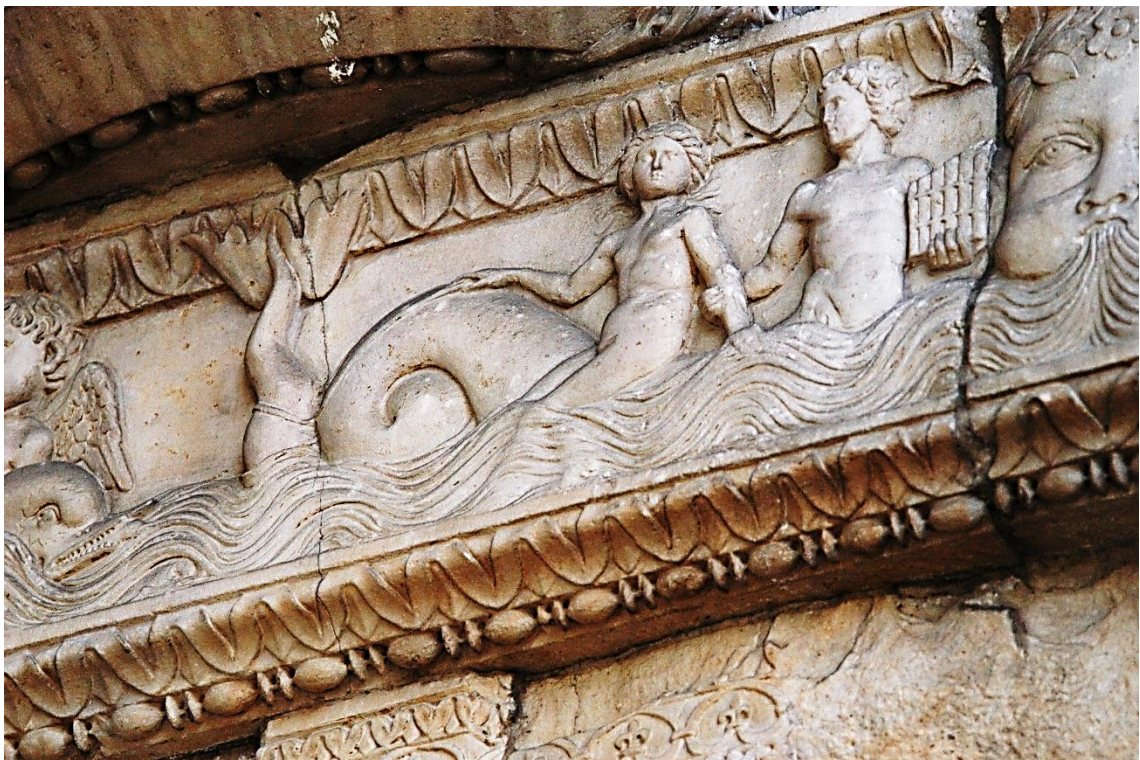
Friso marino al lado derecho de la entrada del arco



Continuación del friso, ya en el interior del arco, detalle



Ilust. 32.6b



Continuación del friso, ya en el interior del arco, detalles



Ilust. 32.6.c



Final del friso, ya en el interior del arco, detalle



Remate final del friso, desde el interior del portal



ILUSTRACIÓN NUM. 33.6.- El friso de escenas marinas sobre relieve interno izquierdo



Zona frontal, entre los estribos del arco inferior



Friso vista lateral completa



Detalle parte derecha





Detalles parte izquierda



Remate final del friso, desde el interior del portal

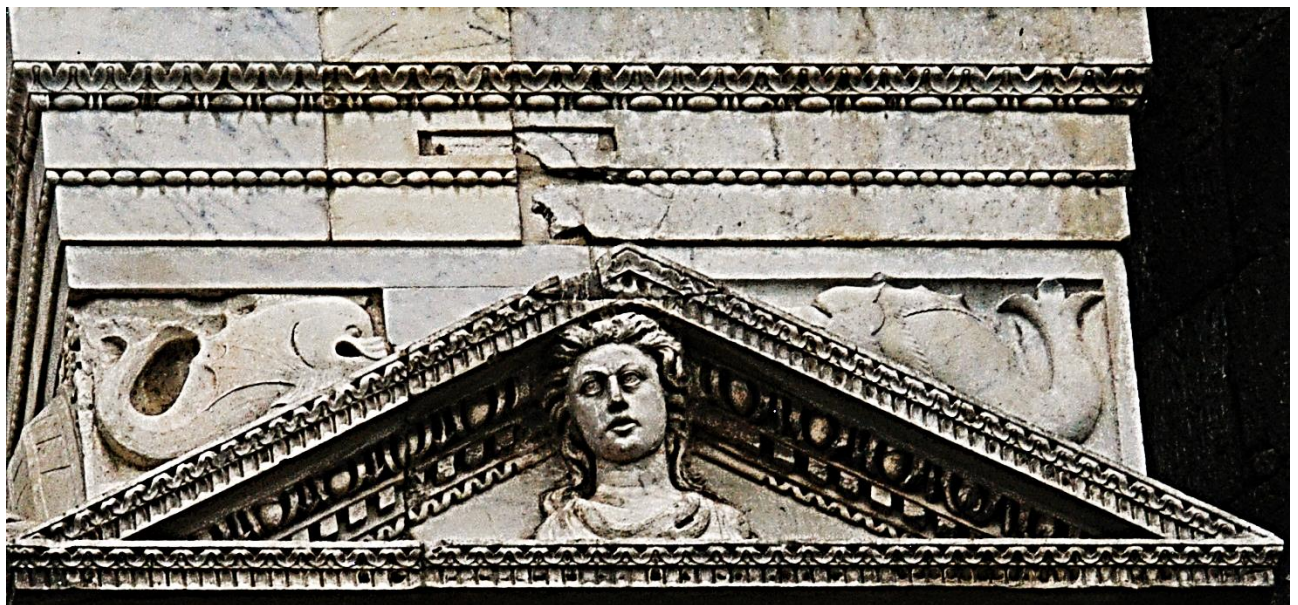


ILUSTRACIÓN NUM. 34.6.- Las "albanegas" de los tímpanos del friso decorativo superior del desfile triunfal, sobre ambos edículos

34.6a.- Tímpano izquierdo



34.6b.- Tímpano derecho





34.6c.- Detalle de los tritones del tímpano izquierdo. Posible modelo clásico de una estela funeraria, Museo Arqueológico de Atenas



34.6d.- Detalle de los "delfines" del tímpano derecho



Posibles antecedentes de estos delfines



Mosaico procedente de Túnez, ca. 400 dC, Brooklyn Museum, N. York, USA.



Eros sobre un delfín, siglo III d.C., Museo del Ermitage, S. Petersburgo, Rusia.



ILUSTRACIÓN NUM. 35.6.- Parte del arquitrabe sobre el edículo izquierdo



Estado actual del arquitrabe



Detalle de la fotografía de la pag. 130 del trabajo de Von Fabriczy, 1899.



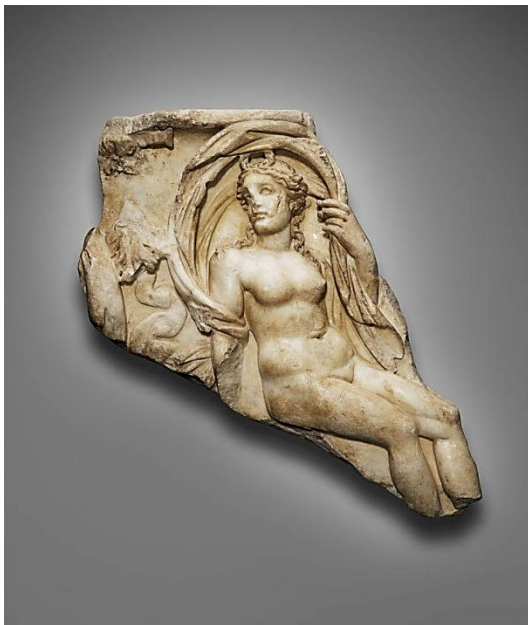
ILUSTRACIÓN NUM. 36.6.- Los modelos de los motivos marinos en el Arco del Castelnuovo

a) Cetus o Ketos



De izquierda a derecha: Lucha de Perseo contra el monstruo para liberar a Andrómeda, Ánfora, ca. 325 a.C., Paul Getty Museum, California, USA; Placa paleocristiana representando a Jonás y la ballena, Museo Gregoriano Profano, Vaticanos, Roma

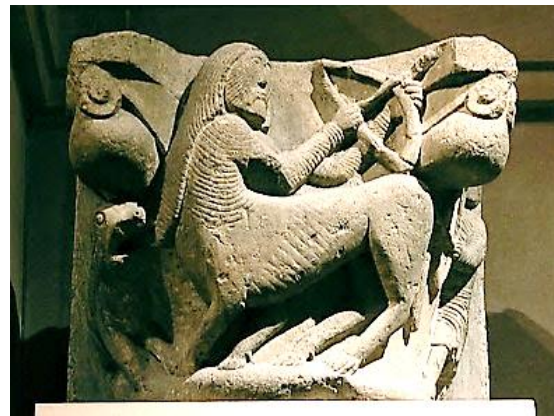
b) Nereidas, Aurai



Nereidas con la misma imagen que cabalga el putto-tritón del Arco del Castelnuovo: fragmento de sarcófago, Hood Museum of Art, Dartmouth, Hanover (USA) y detalle de un sarcófago de los Museos Vaticanos, Roma.

Ilustrac. Num. 36.6 bis

c) Centauros tensando el arco



De izquierda a derecha y de arriba a abajo:

- Fragmento de cerámica, ca. 1350 a.C., según Baur (pag. 3)
- Impresión de un sello de la época neobabilónica, ca. 600 a.C.
- Placa esmaltada procedente de la iglesia de la Daurade, Toulouse, Museo de Saint Sernin, ca. 1170.
- Capitel, Palencia, ca. 1175, MetMuseum, N. York .



ILUSTRACIÓN NUM. 37.6.- Thíasos marino y thíasos dionisiaco



Verona, Lapidarium de Maffei, s. III d.C.



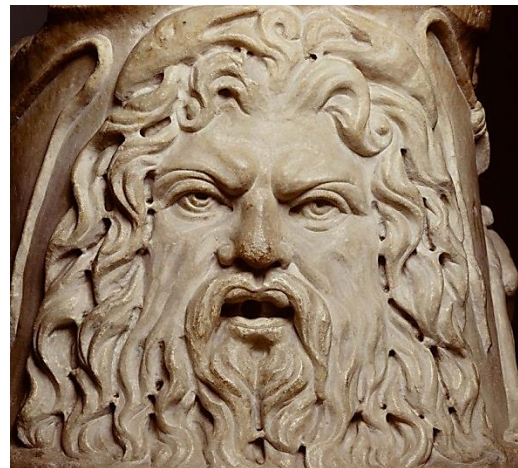
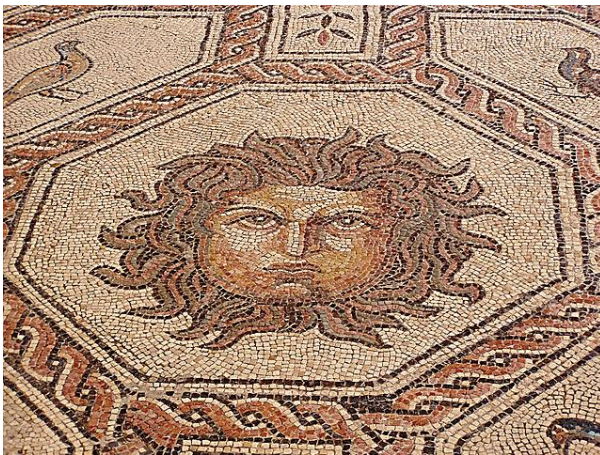
Museo de las Termas de Diocleciano, Roma, s. III d.C.



ILUSTRACIÓN NUM.- 38.6.- Modelos de gorgonas de época clásica, como antecedentes de los mascarones de Océano



Izquierda, Antefija del Museo Gregoriano Profano, Vaticanos, Roma  
Derecha arriba, gema labrada engastada (ca. s. I a.C.), relicario de los Reyes Magos, Colonia.  
Derecha abajo, cabeza de medusa esquina de la tapa de un sarcófago Museo de las Termas de Diocleciano, Roma.



Izda.- Mosaico procedente de Palencia, Museo Arqueológico Nacional, Madrid  
Dcha.- Mascarón de Océano, s. II d.C., Rijksmuseum van Oudheden, Leiden (Holanda)



ILUSTRACIÓN NUM.- 39.6.- Los Vientos, como antecedente de los dioses-río del friso que enmarca los relieves interiores del Arco del Castelnuovo

Los dioses-río del Castelnuovo



Arriba izda.: parte frontal del friso de la derecha, bajo el estribo del primer arco  
Arriba dcha.: el mascarón al final del friso de la izquierda  
Abajo izda.: parte frontal del friso de la izquierda, bajo el estribo del primer arco  
Abajo dcha.: mascarón de cabeza de león, en el friso izquierdo.

Imágenes de los Vientos, generalmente en las esquinas de las tapas de los sarcófagos, como antecedentes de los anteriores



Tapa de sarcófago de temática guerrera (el cofre del sarcófago también muestra una Medusa central, victorias a ambos lados y prisioneros), ca. 210 d.C., Walters Art Museum, Baltimore, USA.

Ilustración Num.- 39.6 bis



Sarcófago (temática de Acteón en el cofre y thíasos marino en la tapa), ca. 130 d.C., Museo del Louvre, París.



Izda.: detalle de los Vientos en las esquinas de sarcófago de thíasos dionisiaco, 150-60 d.C., Walters Art Museum, Baltimore, USA.

Dcha: fragmento de tapa de sarcófago (esquina), incrustada en el muro en el subsuelo de la basílica de San Clemente, Roma.

Mascarón de cabeza de león en el Castelnuovo y un posible antecedente que reproducimos de una obra de Piranesi<sup>1</sup>, pag. 93, donde explica que se trata de un trípode de mármol que se conserva en el Museo Capitolino.



<sup>1</sup> Piranesi, G.B., *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi*. Disegn. Ed inc. Dal cav. Gio. Batta. Piranesi, p. 93, Roma, s.l. 1778.



ILUSTRACIÓN NUM. 40.6.- Delfines, amocillos, tritones y nereidas, y sus antecedentes clásicos

Ilustración num. 40.6a



Nereidas recostadas sobre el lomo de monstruos marinos con cabeza de león o de pantera, sarcófago de S. Juan de Letrán, según dibujo publicado en Rumpf, A., op. cit. p. 7, Ilust. 18.

Ilustración num. 40.6b.- Los dos delfines de los remates interiores



Ilustración num. 40.6c.- Detalle del tritón que ofrece un cestillo con fruta a un monstruo marino cabalgado por una nereida



Tapa de sarcófago con thíasos marino (la caja del mismo está dedicada al tema Acteón) ca. 130 d.C., Museo del Louvre, París. La segunda figura por la derecha es un tritón que está ofreciendo un cestillo con algo dentro a un monstruo marino al que cabalga una nereida (véase también Ilust. Num. 39.6).



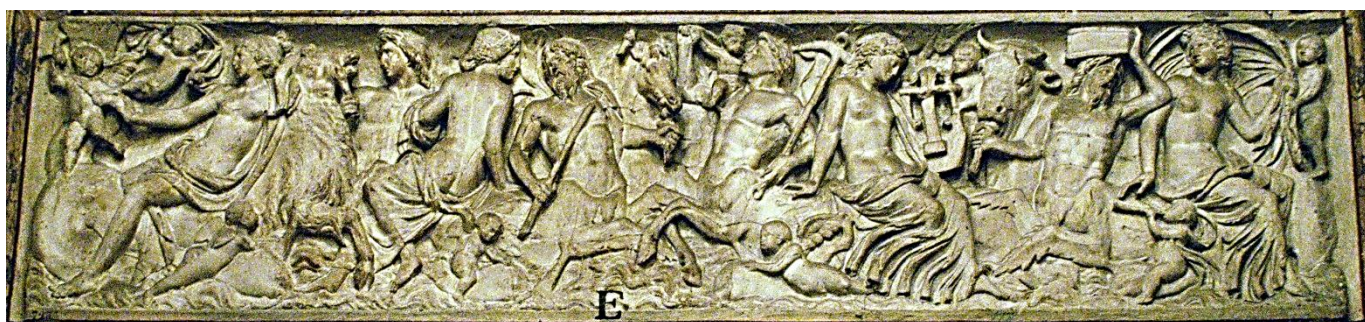
Ilustración num. 40.6d. - Algunos de los muchos sarcófagos de temática marina que pudieron servir de modelo para los frisos del Castelnuevo



Sarcófago de los Museos Vaticanos, Roma



Sarcófago del Camposanto de Pisa



Sarcófago de los Museos Capitolinos, Roma



ILUSTRACIÓN NUM. 41.6.- Los mascarones en el Arco del Castelnuovo

41.6a.- Mascarones que soportan los estribos del arco inferior



Soporte del estribo derecho

Tres posibles modelos para este Mascarón:

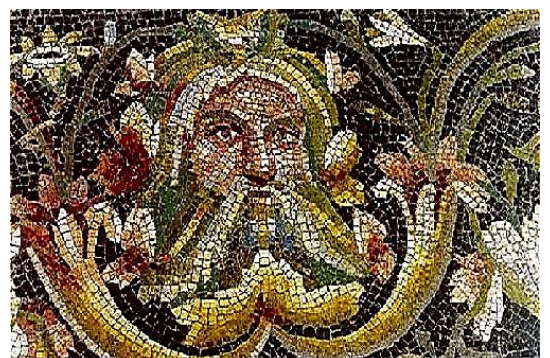


Mascarón en placa puerta izquierda Panteón



Decoración de un candelabro  
según Piranesi.

Derecha: Mosaico romano de la ciudad de Zeugma  
(Turquía) que representa a Acheloo,





41.6 a bis.- El mascarón soporte del estribo izquierdo



41.6 b.- Los modelos romanos de las cornucopias



De izquierda a derecha: detalle del cuerno sin decorar de dos cornucopias: Herma de Hércules, Palacio Altemps, Roma y Estatua de Constantino, Altes Museum, Berlín; cornucopia decorada de Livia como Fortuna, en el mismo museo de Berlín; cornucopia decorada del Nilo, en la plaza del Campidoglio, Roma.



#### 41.6 c.- Las cornucopias en el Arco del Castelnuovo:

El mascarón del soporte del estribo izquierdo enmarcado por cornucopias y detalle de éstas



Detalle de la zona decorada con acanaladuras



detalle de la parte labrada izquierda



detalle de la parte labrada derecha



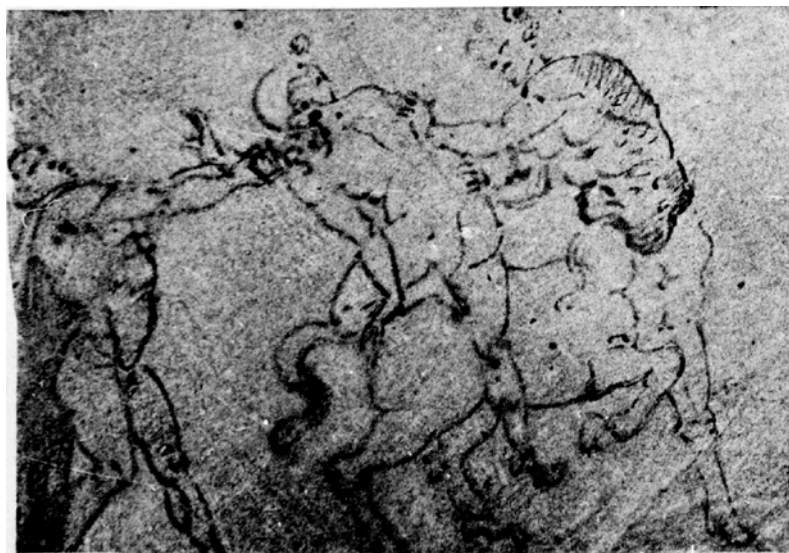
El sarcófago de estrígilos de que habla Rolfs, Camposanto de Pisa



41.6d.- Las cornucopias en el Arco del Castelnuovo: Las cornucopias que sostienen los grifos monumentales

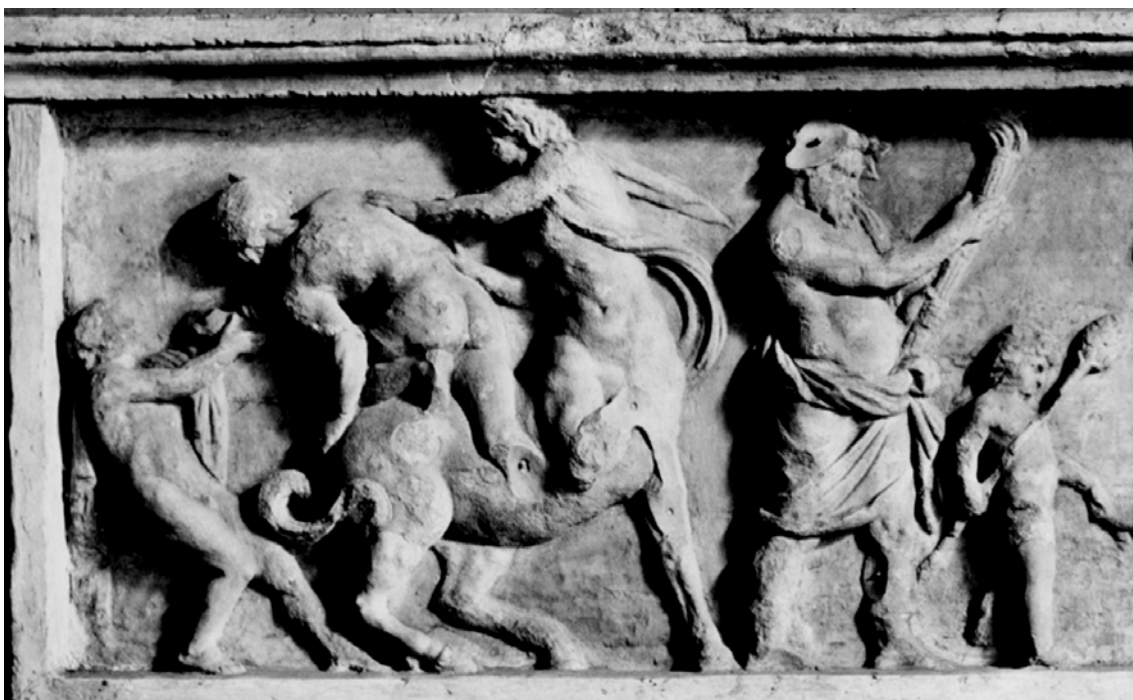


El modelo de la escena con el centauro: el dibujo de Sangallo, Tacuino Senese fol. 28r.





El modelo de la escena con el centauro: Cortile del Belvedere



Cornucopia izquierda y detalle de las figuras



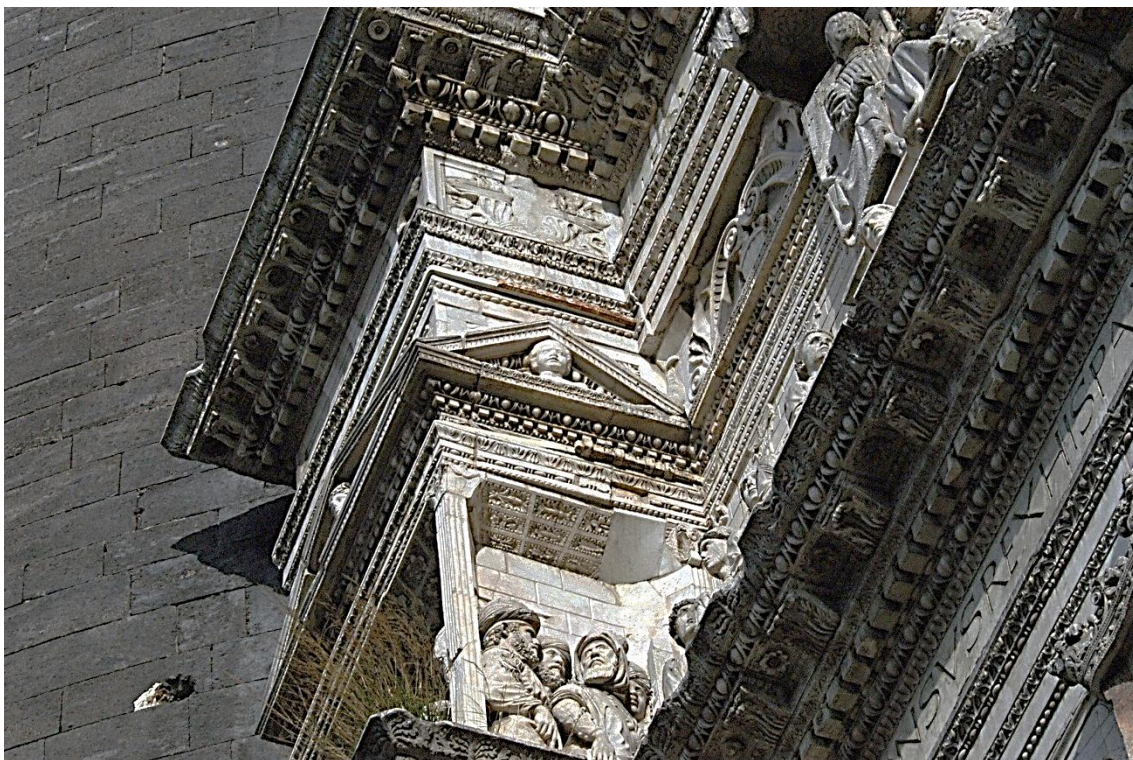
Cornucopia derecha y detalle de las figuras



#### 41.6 e.- Las cornucopias en el Arco del Castelnuovo



Cornucopias en el resalte izquierdo del arquitrabe del desfile triunfal, junto a la segunda inscripción y sobre el grupo de visitantes orientales



Ubicación en el arco de la cornucopia cruzada anterior.



**ILUSTRACIÓN NUM. 42.6.-** Clípeo o medalla, rodeada por una laurea, con el perfil de un personaje semejante a un emperador romano: pedestal izquierdo entrando desde la calle hacia el Arco.



Sus posibles modelos:

Arriba derecha: Camafeo de Augusto de la Cruz de Lotario

Debajo izquierda: Sesterccio de Trajano, British Museum

Debajo centro: busto de César en el Palacio Vimercati, de Milán

Debajo derecha: Augustal de Federico II.





ILUSTRACIÓN NUM. 43.6.- El *putto* del carro de las serpientes y sus modelos



Escena en el Castelnuovo



Dibujo del s. XVIII, publicado en Rumpf, *Meerwesen*



Sarcófago de Medea, en el Altes Museum, Berlín



Sarcófago de Triptólemo, Museo del Louvre, París.

Ilust. Num. 43.6 bis.- La parte inferior del estribo izquierdo. Arco del Castelnuovo.

Candelabro formando parte de spolia. Se incluye también dos candelabros grabados por Piranesi, en su obra publicada en Roma, 1778, *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi..., etc.*





ILUSTRACIÓN NUM. 44.6.- Los mascarones bajo el relieve izquierdo del Arco

El mascarón masculino, y sus posibles modelos



Izquierda: colgante representando a Aquelóo, Museo del Louvre, Paris

Centro: Teja de esquina con la misma representación, Villa del Auditorium, Roma

Derecha: Antefija etrusca, Museo de Villa Giulia, Roma



Izquierda: detalle de Pan y Dafnis, Museo Arq. Nápoles, s. II a.C.

Derecha: dos grabados de monumentos funerarios de Piranesi, pp. 44 y 57



Ilustración Num. 44.6bis.-

El mascarón de Medusa del portal del Castelnuovo:



Algunos de sus posibles modelos:



Izquierda: Parte central de un sarcófago con temática de victoria sobre los enemigos  
Derecha: mascarón de Medusa que adornaba un barco excavado en el lago Nemi, al sur de Roma



Sarcófago con temática de Medusa. Museo Arqueológico de Ostia, Roma, Italia



ILUSTRACIÓN NUM. 45.6.- Las escenas en los lunetos del resalte izquierdo del arquitrabe

45.6a.- La escena de la izquierda

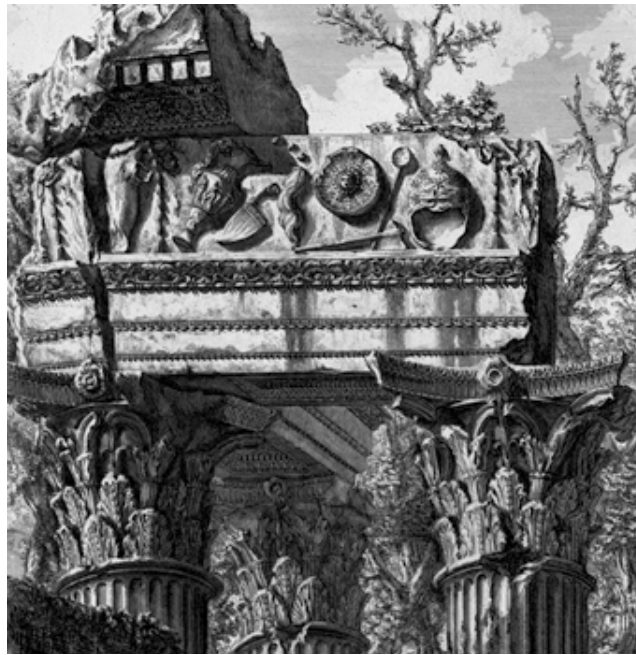


Arriba: detalle de los gorros de los dos *putti*  
Derecha: cabeza de un flamen. Louvre, París  
Y fragmento de un relieve, Yale University Art Gallery, USA.



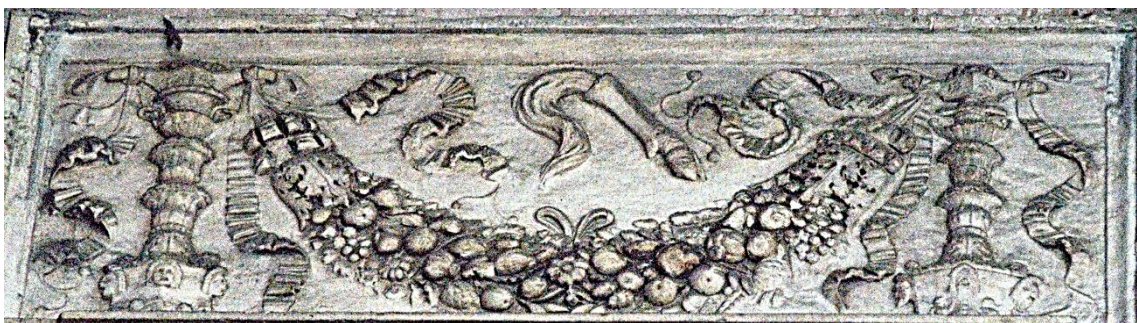
La placa del Panteón con el relieve del gorro de los Flamines y detalle.





Fragmento de un grabado de Piranesi donde aparece el gorro entre los instrumentos para los sacrificios

#### 45.6abis



Dos placas entre las diversas insertas en el muro, a la entrada principal del Panteón, con imágenes relativas a los sacrificios



45.6b.- La escena de la derecha

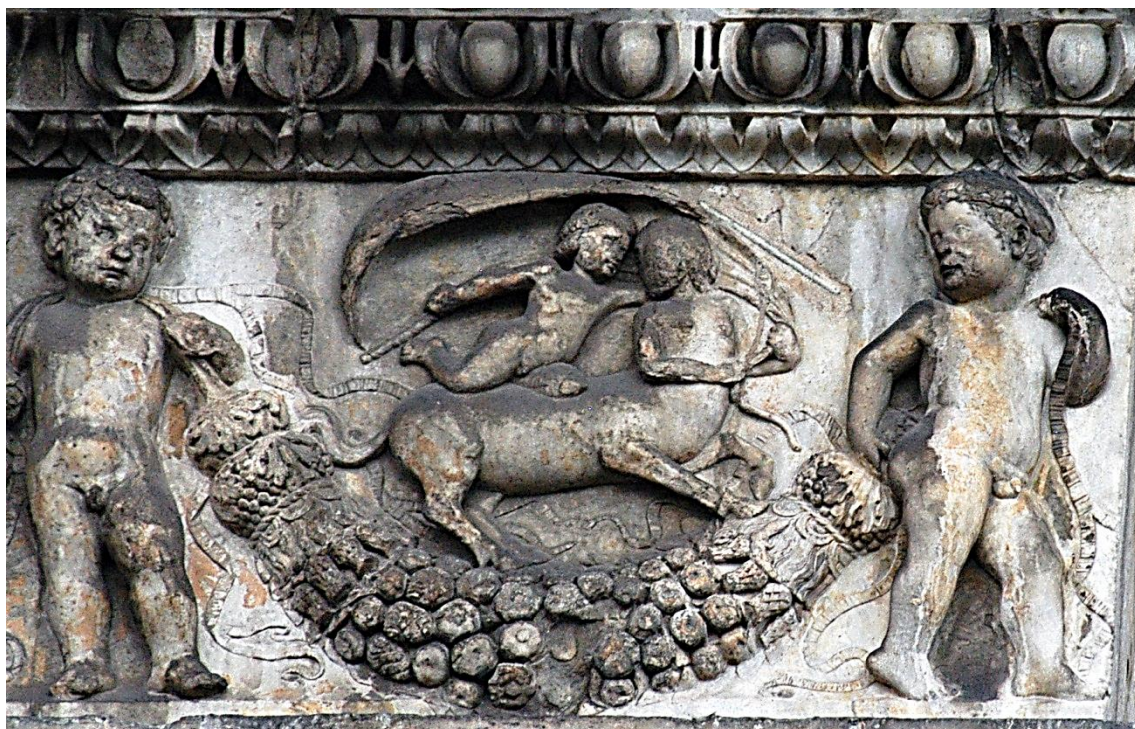


ILUSTRACIÓN NUM. 46.6.- Hércules en el Castelnuovo

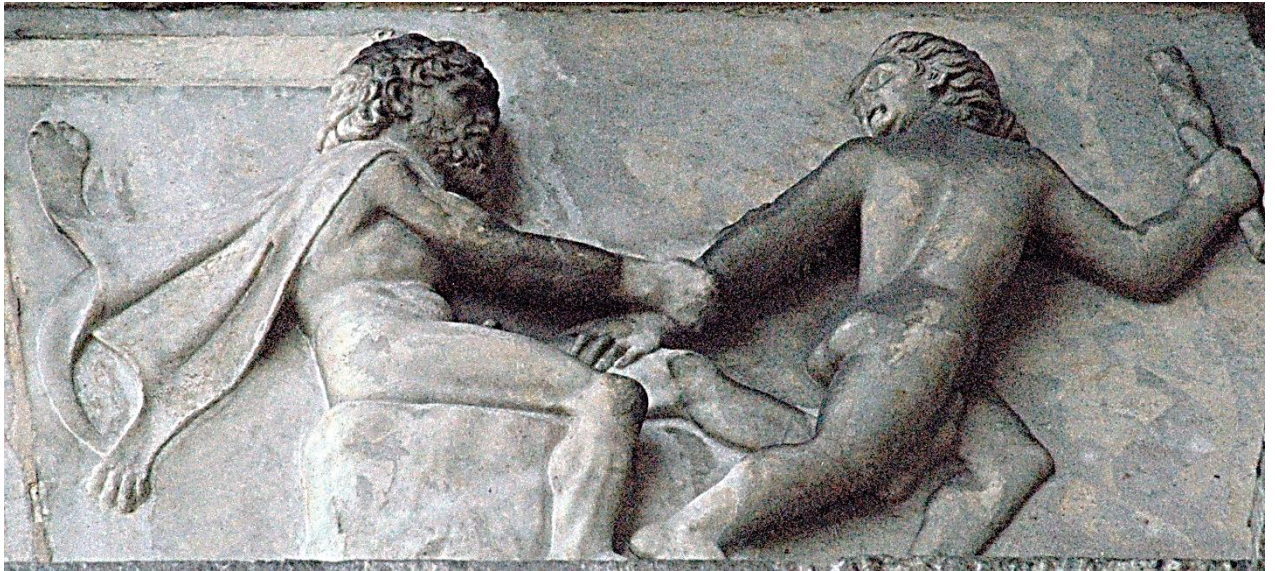


El putto de las serpientes, en el registro inferior del pedestal izquierdo, entrando desde el exterior, y detalle de las serpientes en el mismo registro del pedestal derecho.



ILUSTRACIÓN NUM. 47.6.- Hércules en el Castelnuovo

Las dos escenas de los resaltes del arquitrabe del arco inferior



Escena del resalte izquierdo en su estado actual

Fotografía de la misma escena, de la obra de Krufft y Malmanger, ilustr. XIV

Krufft und Malmanger, *Der Triumphbogen Alfonsos*

TAF. XIV

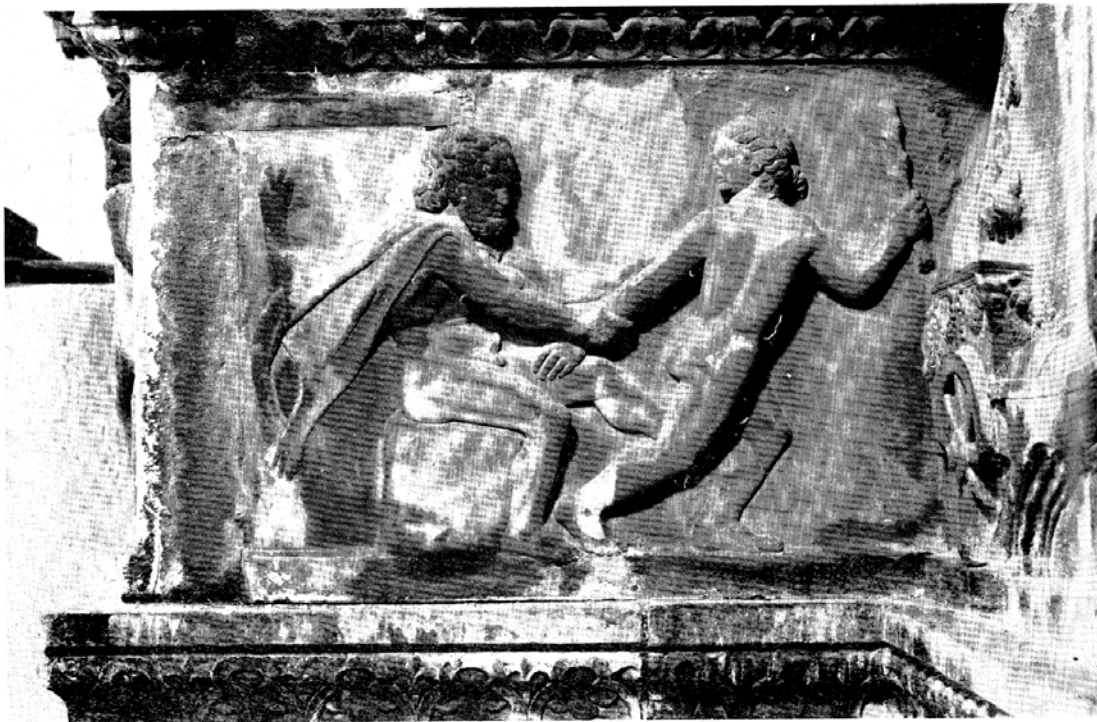


Abb. 30) Fries des unteren Bogens, Szene mit Herkules und Omphale, Werkstatt des Isaia da Pisa (Photo: Gabinetto Fotografico Nazionale)





Escena del resalte derecho en su estado actual

Fotografía de la misma escena, de la obra de Kruff y Malmanger, ilustr. XV

nd Malmanger, *Der Triumphbogen Alfonsos*

TAF. XV



Fries des unteren Bogens, Omphale gebiert einen Sohn des Herkules, Werkstatt des Isaia da Pisa (Photo: Gabinetto Fotografico Nazionale)



ILUSTRACIÓN NUM. 48.6.- Hércules y Omfale



Omfale con los atributos de Hércules y éste con el copo de la rueca en la mano  
Museo Arqueológico Nacional, Madrid.



Hercules y Omfale, Museo Arqueológico de Nápoles, s. I d.C.



ILUSTRACIÓN NUM. 49.6.- La epigrafía del Arco del Castelnuovo y su antecedente en el Arco de Pola

ALFONSVSREXHISPANVSSICVLVSITALICS  
PIVS CLEMENSINIVICTVS

ALFONSVSREXHISPANVS

LSERGIVS L  
LEPIDVS A  
TR MILEC

PIVS CLEMENSINIVICTVS

SALVIATOSTMASERGI

ALFONSVS RECVN PRINCEPS HANC CONDIDIT ARCEM

SVLVI APOSTVMASERGIDESVA PECVNIA

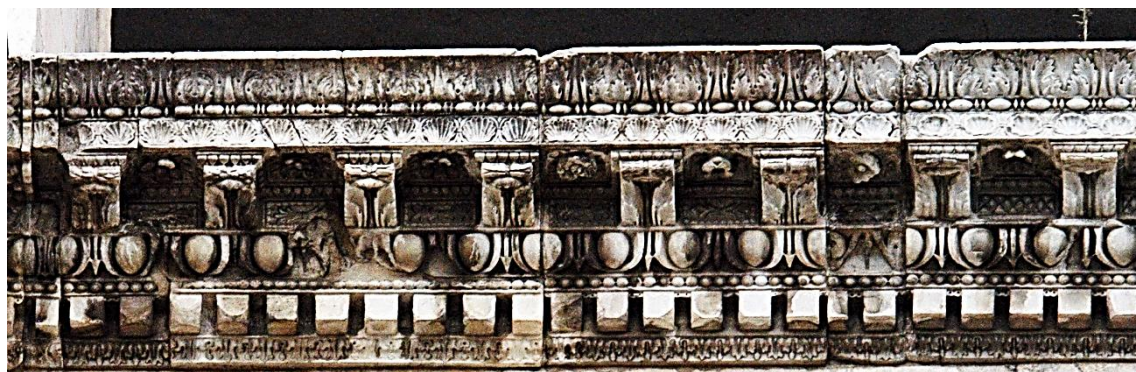


ILUSTRACION NUM. 50.6, Las seis cornisas del Castelnuovo

Cornisa del arco inferior

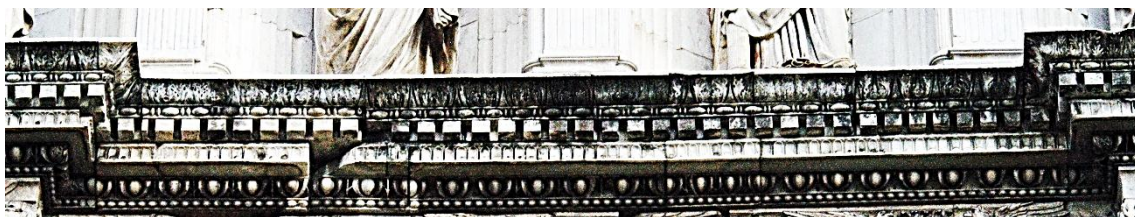


Cornisa de la cabalgata triunfal, y detalle





Cornisa del Arco superior, panorámica y detalle debajo



Cornisa de la franja del arco sobre las Virtudes

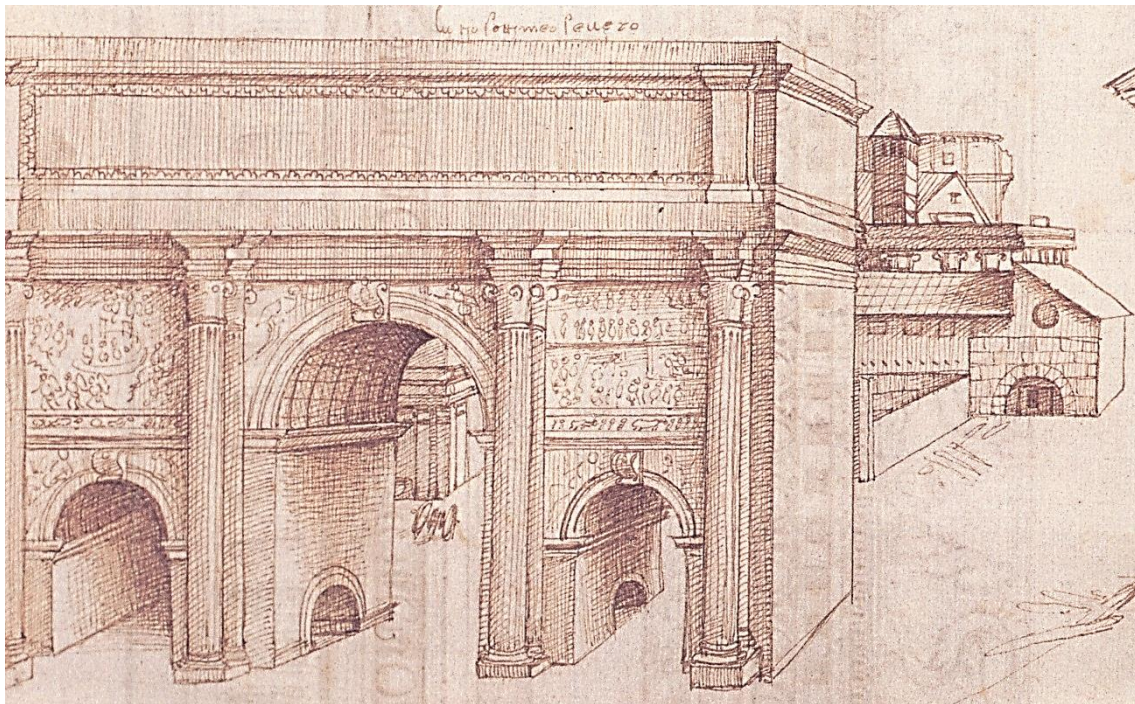


Las cornisas de los pedestales izquierdo y derecho





ILUSTRACION NUM. 50.6 bis



Arco de Septimio Severo al nivel erosivo de finales del siglo XV, Codex Escorialensis, folio r20; obsérvese que no se pueden ver sus amplios pedestales



Arco de Septimio Severo en la actualidad.

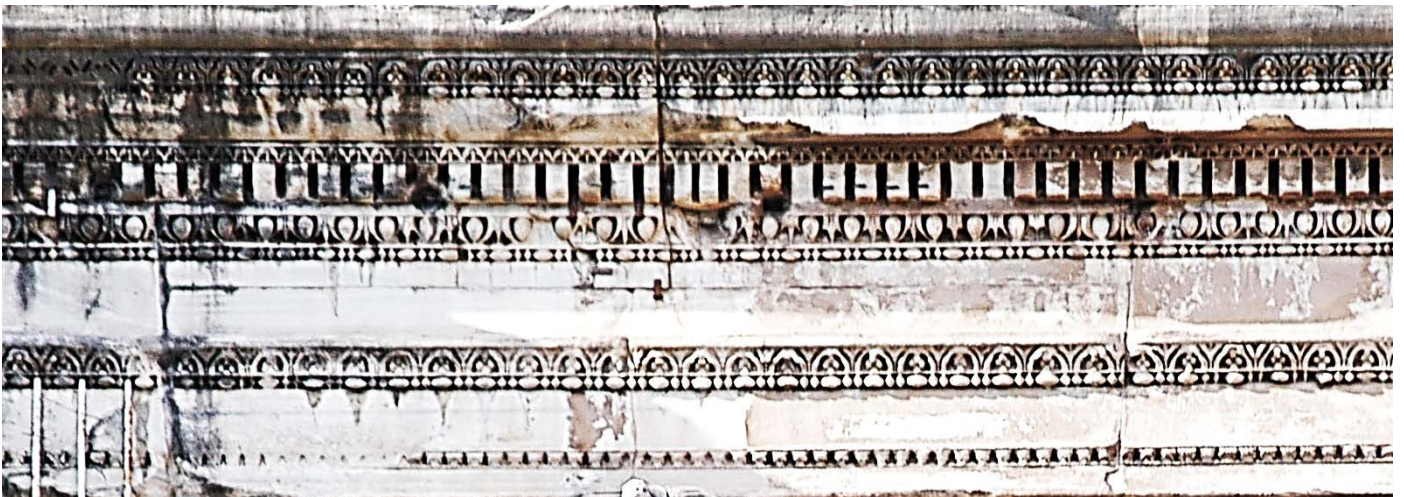


ILUSTRACIÓN NUM. 51.6.- Las cornisas en los monumentos romanos

Templo de Rómulo, Foro Romano, arquitrabe de la entrada



Arco de Septimio Severo, Roma. Arquitrabe



Cornisa del Panteón. Roma



Rollo rematando un ara funeraria. Museo Massimo alle Terme. Roma





ILUSTRACIÓN. NUM. 52.6. - El friso decorativo sobre el desfile triunfal

El friso completo



Detalle del arquitrabe decorativo figurado, que sostienen las pilastras, también figuradas





ILUSTRACIÓN NUM. 53.6.- Los tímpanos del friso del desfile triunfal

53.6 a) El tímpano con el busto infantil del resalte interior del edículo izquierdo y detalle de una fotografía antigua realizada desde un punto de vista menos sesgado.



53.6.b) El tímpano vacío del resalte interior del edículo derecho.



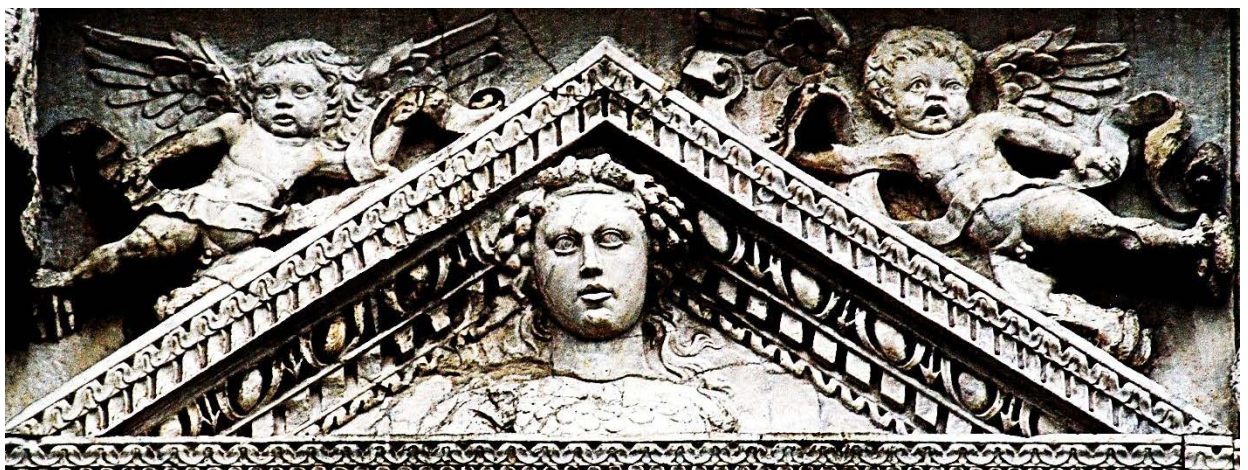


ILUSTRACIÓN NUM. 54.6.- Los tímpanos de la cabalgata. Los tres bustos femeninos en el friso del desfile triunfal

Tímpano sobre edículo derecho



Tímpano sobre el friso de la cabalgata, a la derecha del carro del Rey



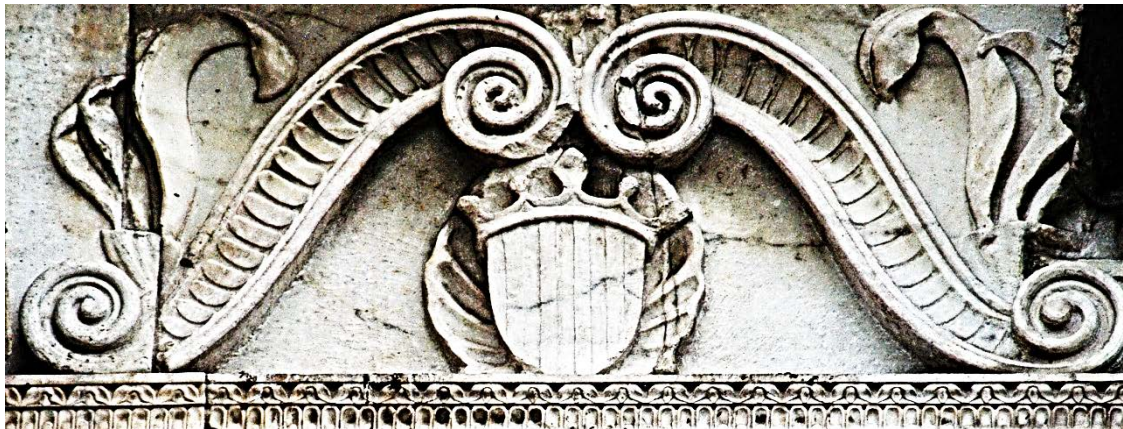
Tímpano sobre edículo derecho





ILUSTRACIÓN NUM. 55.6.- El enmarcamiento del Escudo de los Cuatro Palos a base de volutas dobles

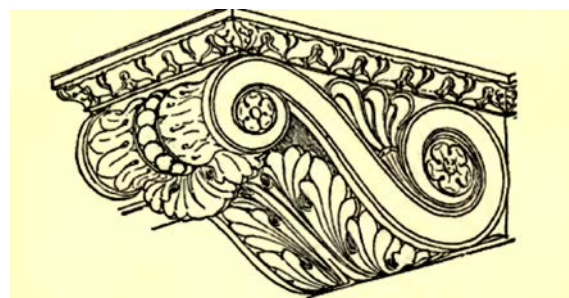
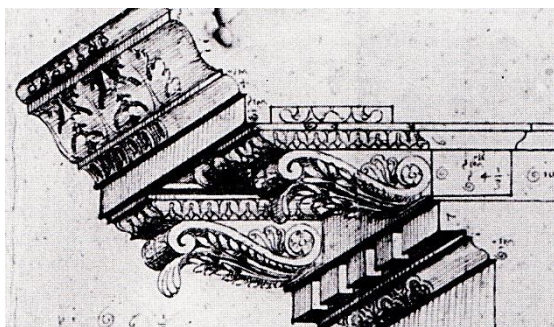
A la izquierda del carro del Rey



A la derecha del carro del Rey



Modelos de modillón clásico. A la izquierda, dibujo de G.M. Falconetto, cornisa del Arco de Pola





ILUSTRACION NUM. 56.6.- Los plintos en la base del Arco

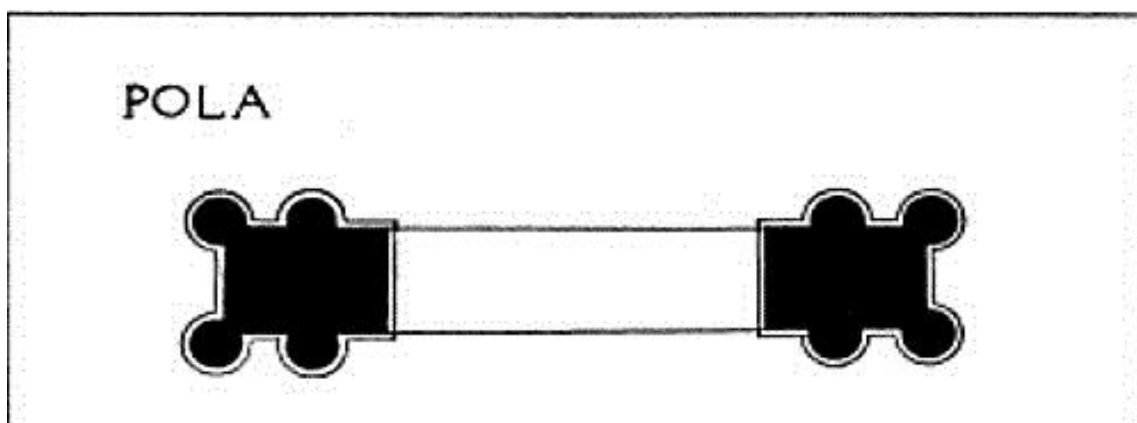


Vista del plinto izquierdo (el derecho es idéntico)

ILUSTRACIÓN NUM. 57.6.- Las columnas del Castelnuovo y sus basas



Columna del lado izquierdo a la entrada del Arco desde el exterior



Planta del Arco de Pola, donde se puede apreciar que las columnas son adosadas. Croquis de I.A. Richmond, "Commemorative Arches and City Gates in the Augustan Age", *The Journal of Roman Studies*, vol. 23 (1933), pp. 149-74.



ILUSTRACIÓN NUM. 58.6.- Capiteles del Arco de Pola y del Castelnuovo y sus modelos

58.6 a.- Arco de Pola



Arco de Pola



Arco de Tito<sup>1\*</sup>



Arco de Sept. Severo



Arco de Sept. Severo\*



Arco de Pola

---

<sup>1</sup> Ilustraciones tomadas de la obra de Owen Jones *The Grammar of Ornament*, p. 47, Bernard Quaritch, Londres, 1868.



## 58.6 b.- Arco del Castelnuovo



Arco de Constantino\*

Arriba: capiteles del Castelnuovo, a la izquierda de la puerta, y capitel del interior del Panteón  
Debajo: id. id. a la derecha de la puerta, e ilustración de capitel del Arco de Constantino



Panteón\*

Capitel de una pilastra en el interior del Panteón e ilustración del capitel-tipo del mismo



ILUSTRACIÓN NUM. 59.6.- Los capiteles del Arco Superior y sus referentes



Arriba: Capiteles a la izquierda del Arco, y detalle



Debajo: capiteles a la derecha del Arco



San Juan de Letrán, vestíbulo del Baptisterio: capiteles de columnas y pilastras:



Casa dei Cavalieri di Rodi, Roma, vista general:





ILUSTRACIÓN NUM. 59.6 bis.-

Los Capiteles de la loggia en la Casa dei Cavalieri di Rodi, Roma:



Capiteles del claustro de San Salvatore in Lauro, Roma:



Vista general del claustro:





ILUSTRACIÓN. NUM. 60.6.- Las Victorias en el Arco superior del Castelnuovo, y sus referentes

60.6 a: Las Victorias de los Arcos de Septimio Severo y Constantino



60.6 b: Las Victorias de los Arcos de Pola y de Benevento





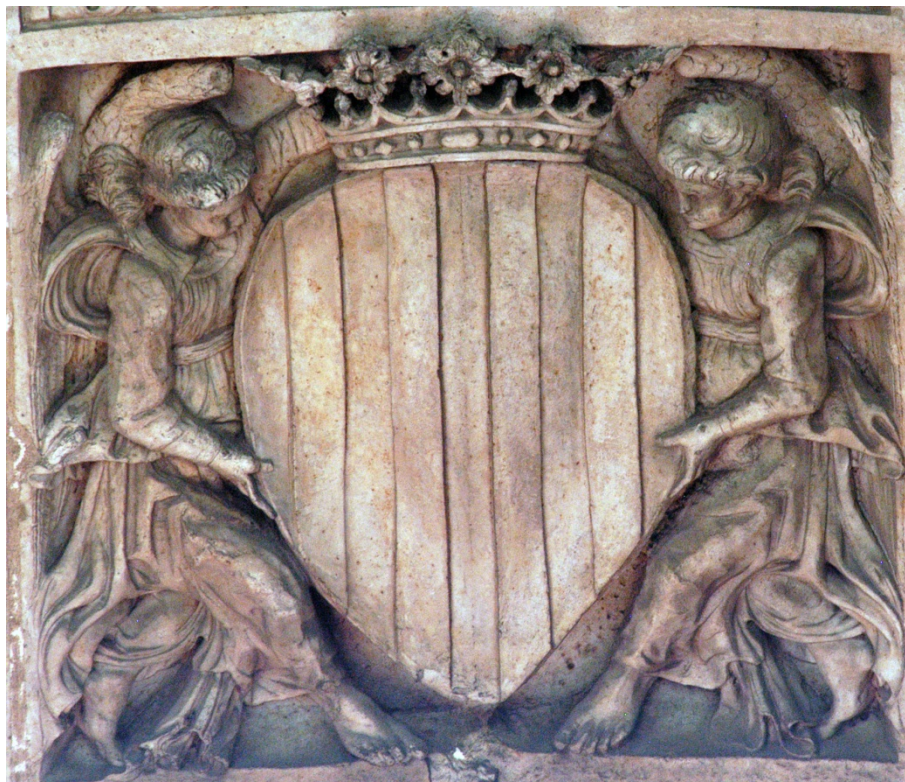
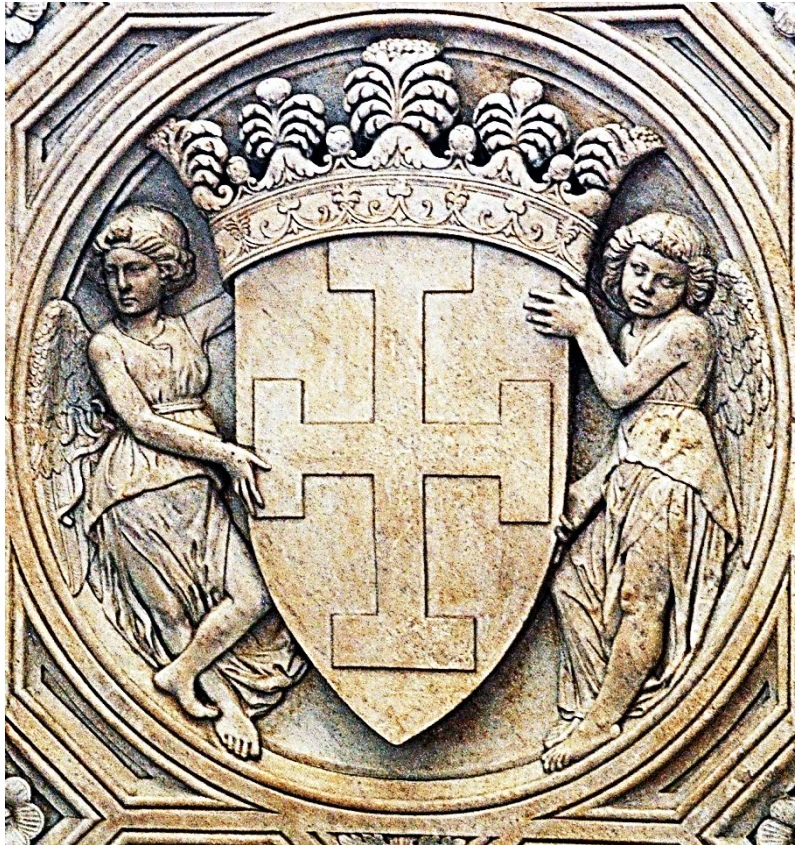
60.6 c: Las Victorias del Arco superior del Castelnuovo





ILUSTRACIÓN NUM. 61.6.- Los "ángeles" tenantes de los escudos en ambos intradoses de los arcos del Castelnuovo

61.6 a.- En ambos intradoses: arriba arco inferior, debajo arco superior





61.6 b.- Detalle de los "ángeles" tenantes del arco inferior



61.6 c.- "Ángeles" tenantes del arco superior, fotografía de la restauración de 1904





ILUSTRACIÓN NUM. 62.6.- Los modelos de los seres alados en los intradoses de ambos arcos:

Por orden cronológico

62.6 a.- Putti-"angelitos" tenantes del escudo de Onofrio Strozzi en Sta. Trinita, Florencia, Piero di Niccolò Lamberti, 1418,



62.6.b.- "Victorias"-ángeles sosteniendo una laurea con la inscripción sobre las reliquias de los santos Proto, Jacinto y Nemesio, Museo del Bargello, Florencia. Ghiberti, ca. 1426-28

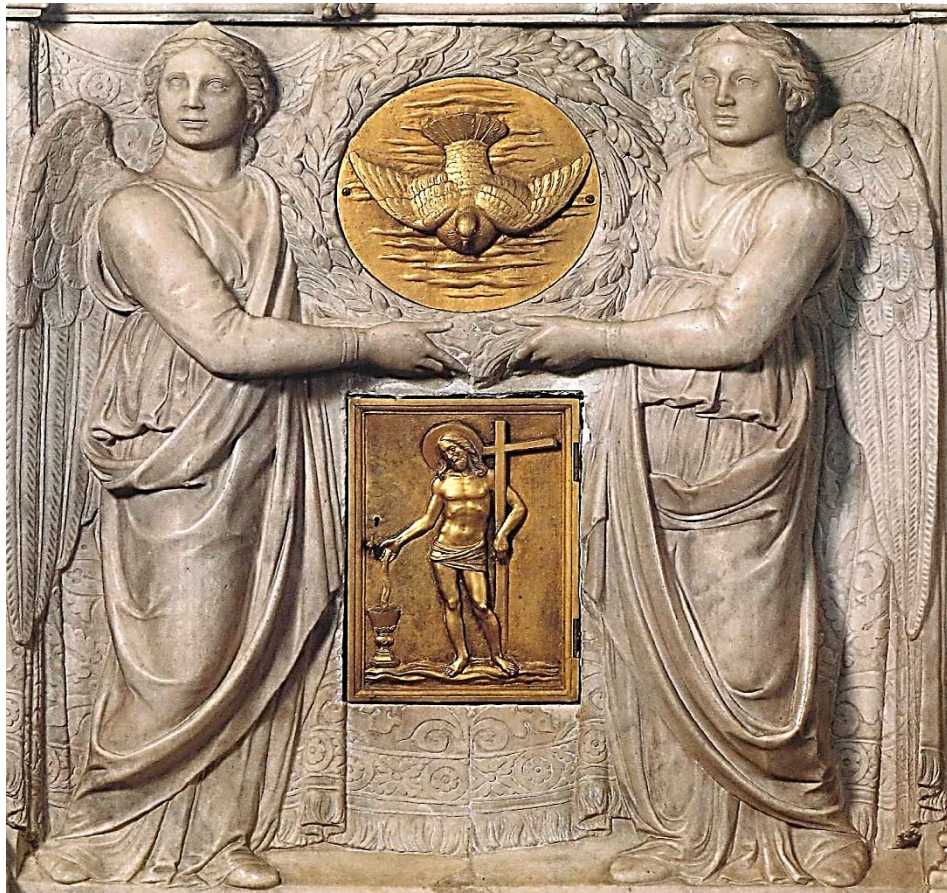


62.6.c.- Juan de la Huerta, 1443-50, ángeles tenantes del escudo de Margarita de Baviera, en su tumba doble con su esposo Juan Sin Miedo, Museo Arqueológico de Dijon





62.6. c.- "Ángeles" tenantes de una laurea con el Espíritu Santo, Tabernáculo del Sacramento para la capilla de San Lucas del Hospital florentino de Santa María Nuova, hoy en la iglesia de Santa María de Peretola, Florencia. Luca della Robbia, 1441.



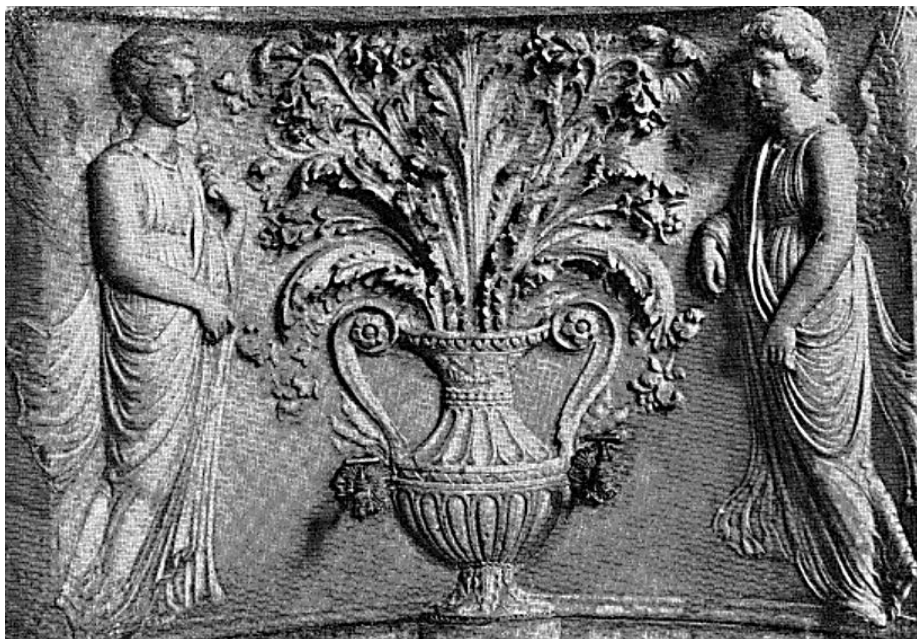
62.6. d.- "Ángeles" en dos tabernáculos y relicarios. Isaia da Pisa en colaboración con Paolo Romano:



Chicago Art Institute, 1460



Isaia da Pisa en colaboración con Paolo Romano: Lavabo Cap. Sistina, Sta. Maria Maggiore, ca. 1460



62.6. e.- Isaia da Pisa en colaboración con Paolo Romano: Relicario para la cabeza de San Andrés, Grutas Vaticanas, 1463



62.6.e.-Relicario para la cabeza de San Andrés, Grutas Vaticanas, 1463





ILUSTRACIÓN NUM. 63.6.- Las Virtudes en el Arco Superior, en la actualidad y detalles



La Justicia, detalle





La Templanza, detalle



La Fortaleza





La Templanza

ILUSTRACIÓN NUM. 64.6.- Las Virtudes, fotografías previas a la restauración de mediados de los años ochenta (ca. 1985). Su posible modelo del Codex Escorialensis,



Fortaleza

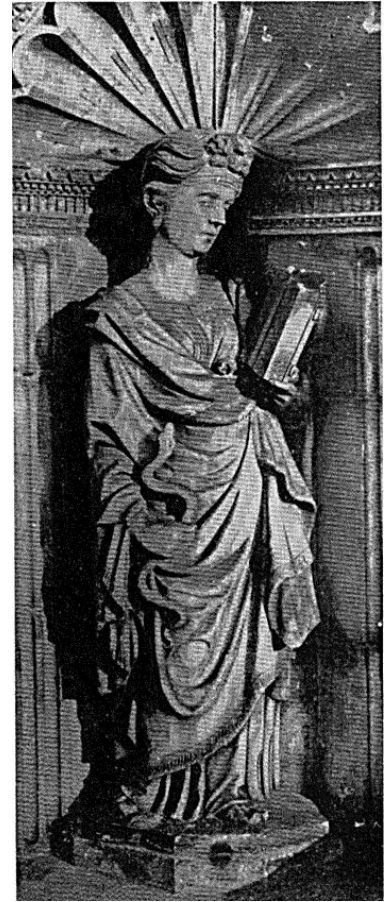


Justicia





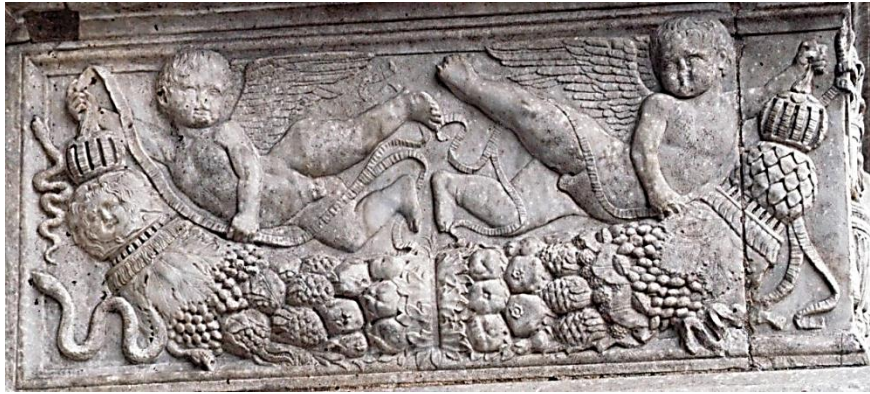
Templanza



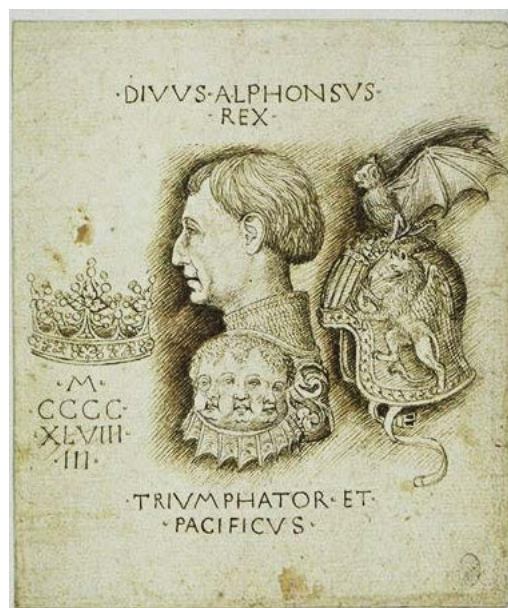
Prudencia



ILUSTRACIÓN NUM. 65.6.- La representación alegórica de la Prudencia en la entrada del Arco



Ubicación a la entrada del Arco



El diseño de Pisanello para la medalla Triumphator et Pacificus



ILUSTRACIÓN NUM. 66.6.- Los Ríos del ático





ILUSTRACIÓN NUM. 66.6bis.- Los Ríos del ático: los mascarones



ILUSTRACIÓN NUM. 67.6.- Detalle de las Cornucopias y los torsos de los Ríos del ático

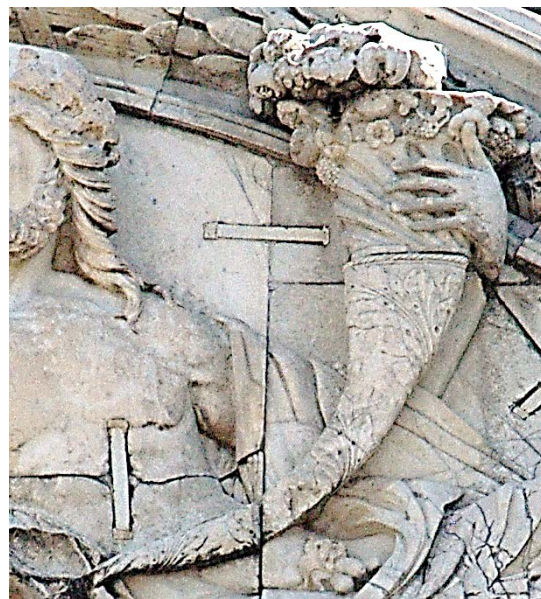
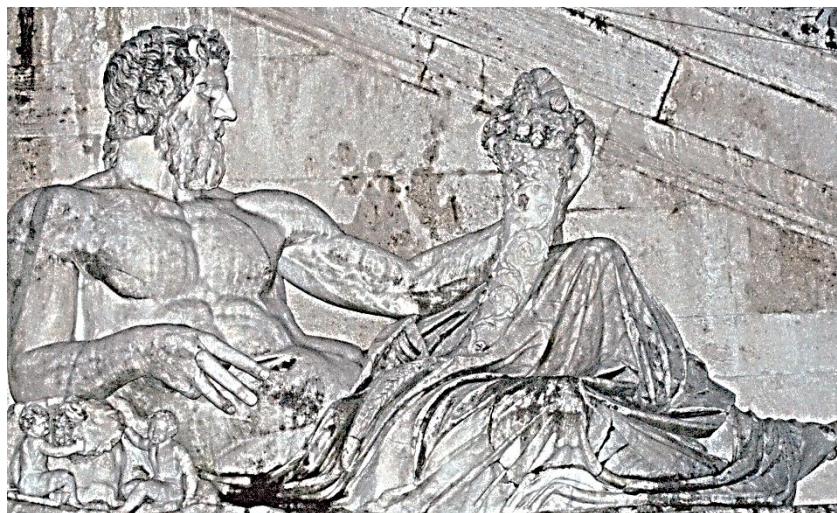




ILUSTRACIÓN NUM. 68.6.- Los Ríos del ático y sus modelos



El Tíber de la plaza del Campidoglio



El Eridanos del Sarcófago de  
Faetón, Gliptoteca Ny  
Carlsberg, Copenhagen



ILUSTRACIÓN NUM. 69.6.- Las Estatuas del ápice

69.6 a. La *Virtù Guerriera* y alguno de sus posibles modelos:





69.6 a. La *Virtù Guerriera* y alguno de sus posibles modelos:



69. 6 b.- San Miguel Arcangel del Castelnuovo y detalle del pedestal

Derecha: San Miguel Arcangel, Carlo Crivelli, Político de Ascoli Piceno, Nat. Gallery, Londres, ca. 1476.



Centro: detalle de la coraza, muy similar al San Miguel de Crivelli





Detalle del pedestal



69. 6 c.- San Jorge y San Antonio Abad





ILUSTRACION APENDICE 1, 1a.- La Capilla Palatina, vista completa



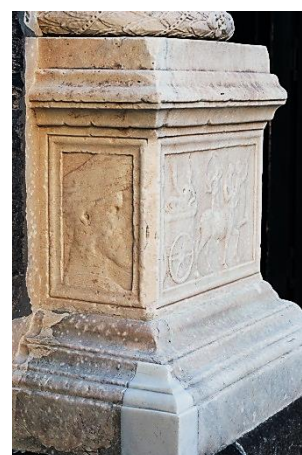


ILUSTRACION APENDICE 1, 1b.- La Capilla Palatina, detalle del frontispicio y de las columnas y capiteles





ILUSTRACION APENDICE 1, 1c.- La Capilla Palatina, detalle de los mascarones, del friso de palmetas y los pedestales



**SEGUNDA PARTE,**

**LA INTRODUCCIÓN DEL LENGUAJE RENACENTISTA**

**EN CASTILLA, LOS MENDOZA**



ILUSTRACIÓN NUM. 1.8.- Los escudos Mendoza



Sello del Marqués de Santillana donde aparece, por primera vez, la Cruz de Jerusalén (1440)

Su Escudo en un manuscrito que le perteneció. S. Juan Crisóstomo, *Contra Anomios*, versión latina de A. Traversari.

Escudo que figura en la puerta de su casa natal de Carrión de los Condes.



Escudo del Duque del Infantado en el patio de su Palacio de Guadalajara

Escudo del Conde de Tendilla, sobre el paramento que se mantiene de pie en la iglesia de San Antonio de Mondejar.



ILUSTRACIÓN NUM. 2.8.- Los Grifos en la portada y patio del Palacio del Infantado, Guadalajara

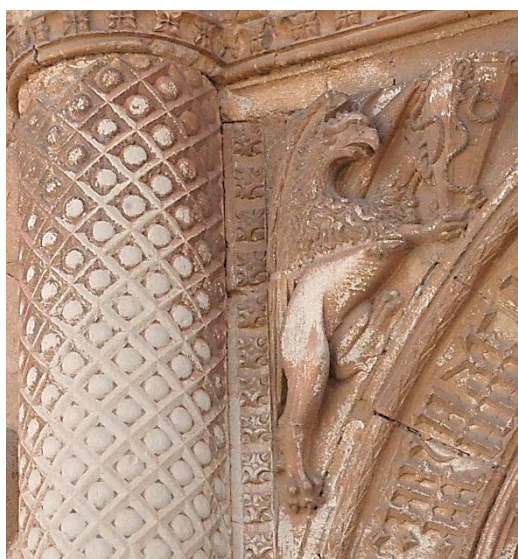




ILUSTRACIÓN NUM. 2.8 b).- Las laureas del pretil de la galería alta del patio en el Palacio del Infantado. Debajo: una de las rosetas del intradós del arco inferior del Castelnuovo de Nápoles

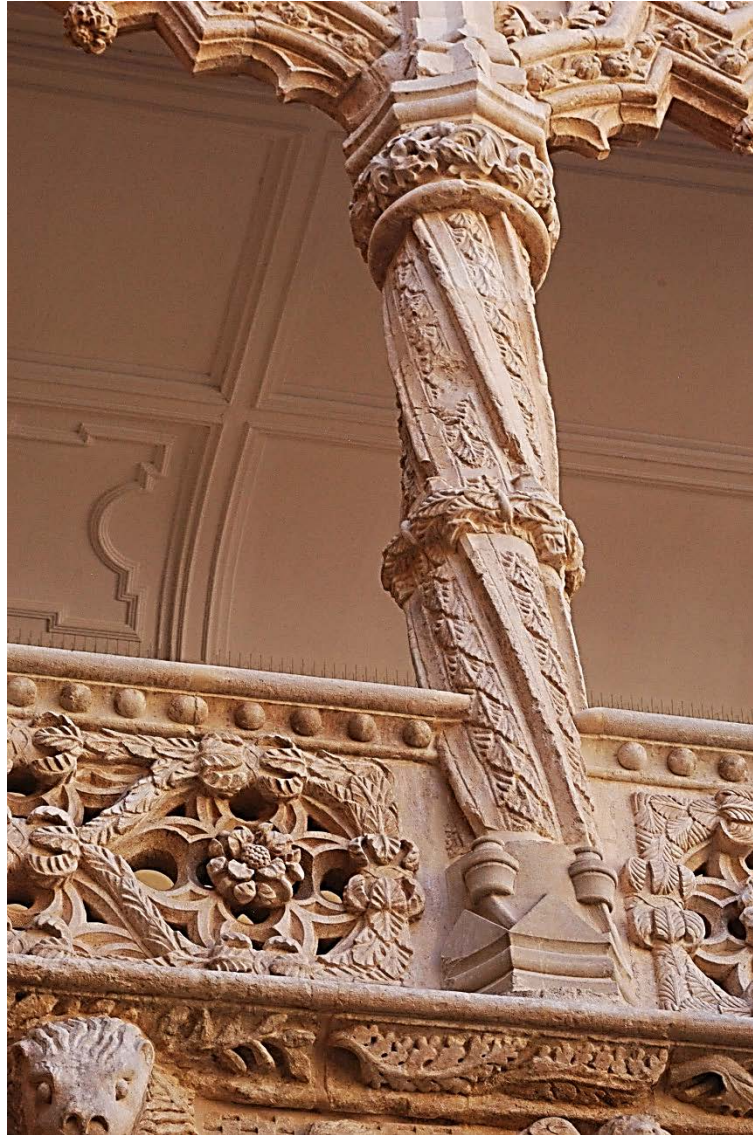




ILUSTRACIÓN NUM. 1.9.- la tumba de Leonardo Bruni y sus desarrollos: monumentos Marsuppini y del Conde Hugo de Toscana





ILUSTRACION NUM. 2.9.- Los motivos decorativos en la puerta principal de Santa Maria Novella (Florencia) y los del Palacio de Cogolludo (Guadalajara)



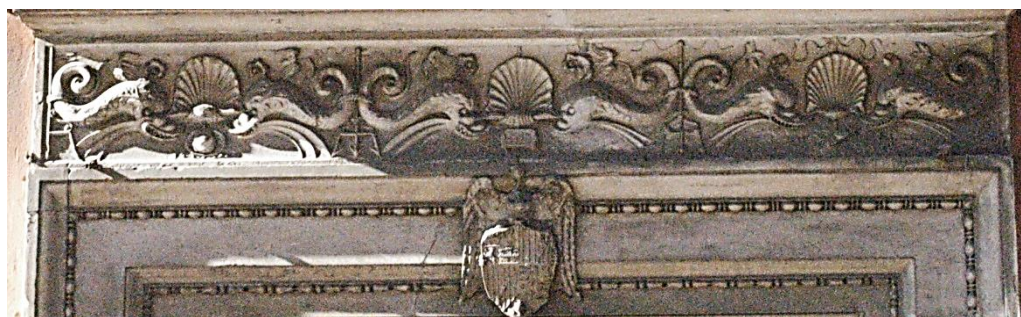
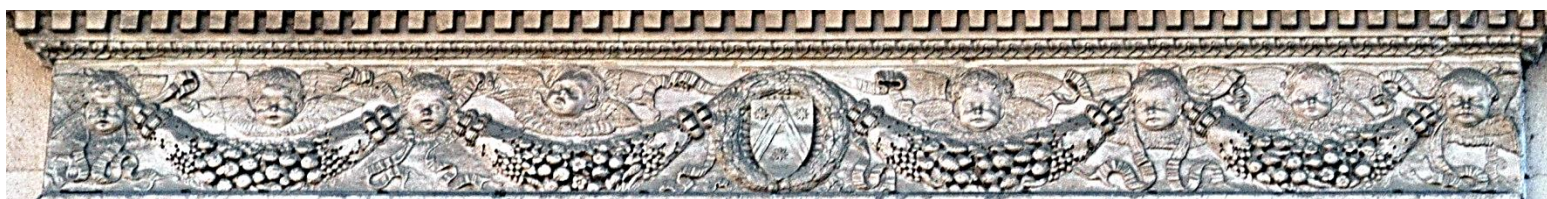


ILUSTRACION NUM. 2.9.bis.- La flor de lis de Florencia y la crestería de palmetas del palacio de Cogolludo



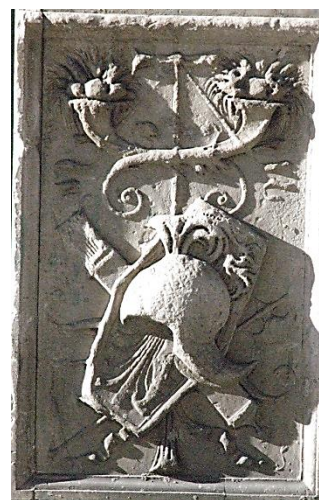


ILUSTRACION NUM. 3.9.a,- La iglesia de Santiago de los Españoles, entrada principal a Piazza Navona





ILUSTRACION NUM. 3.9.b,- La iglesia de Santiago de los Españoles, entrada al Corso del Rinascimento





ILUSTRACION NUM. 4.9 a.- Placas de mármol con relieves del escudo del segundo Conde de Tendilla, y escudo del mismo



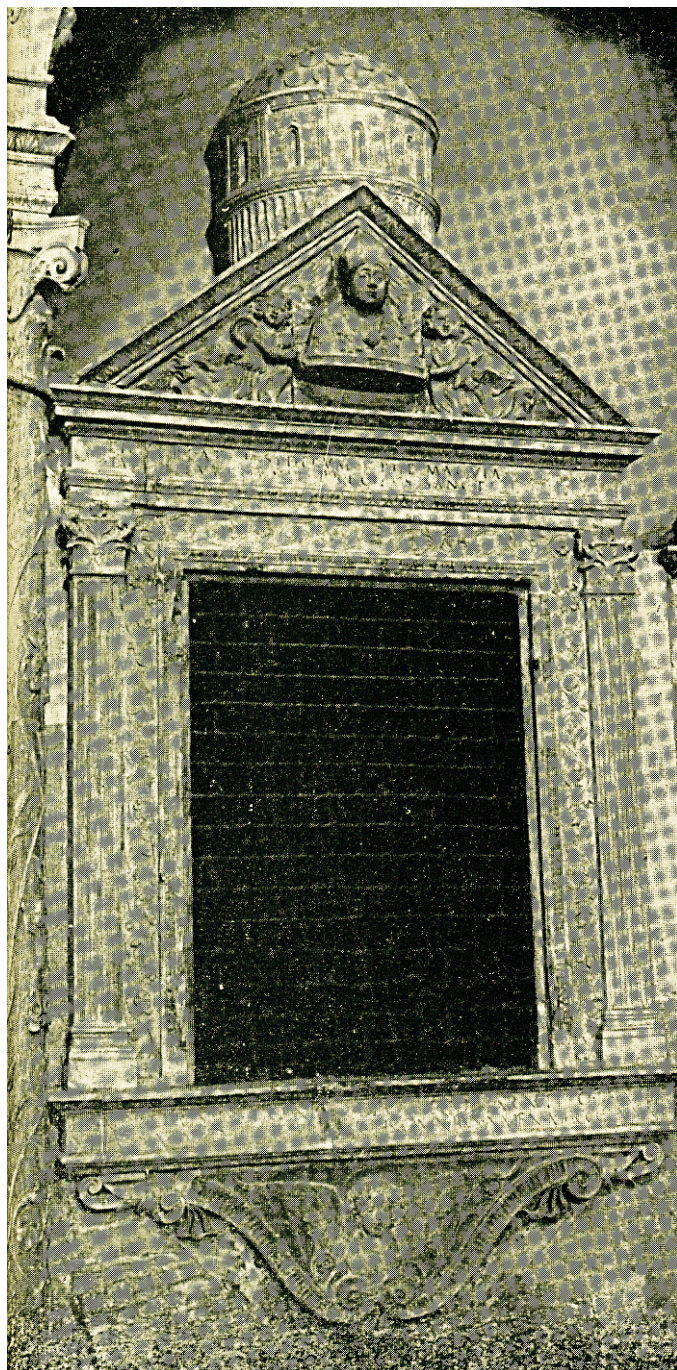
Escudo del segundo Conde de Tendilla con la inscripción "Buena Guía" y la Estrella de los Reyes Magos (cuyos rayos son los picos que aparecen tras la inscripción), que le concedió el Papa. San Antonio de Mondejar, Guadalajara



Placas en la iglesia de Santiago de los Españoles de Roma (trasladadas posteriormente a Santa María de Montserrat, donde se encuentran en la actualidad). La fotografía superior es nuestra, la inferior corresponde a la obra citada de Tormo

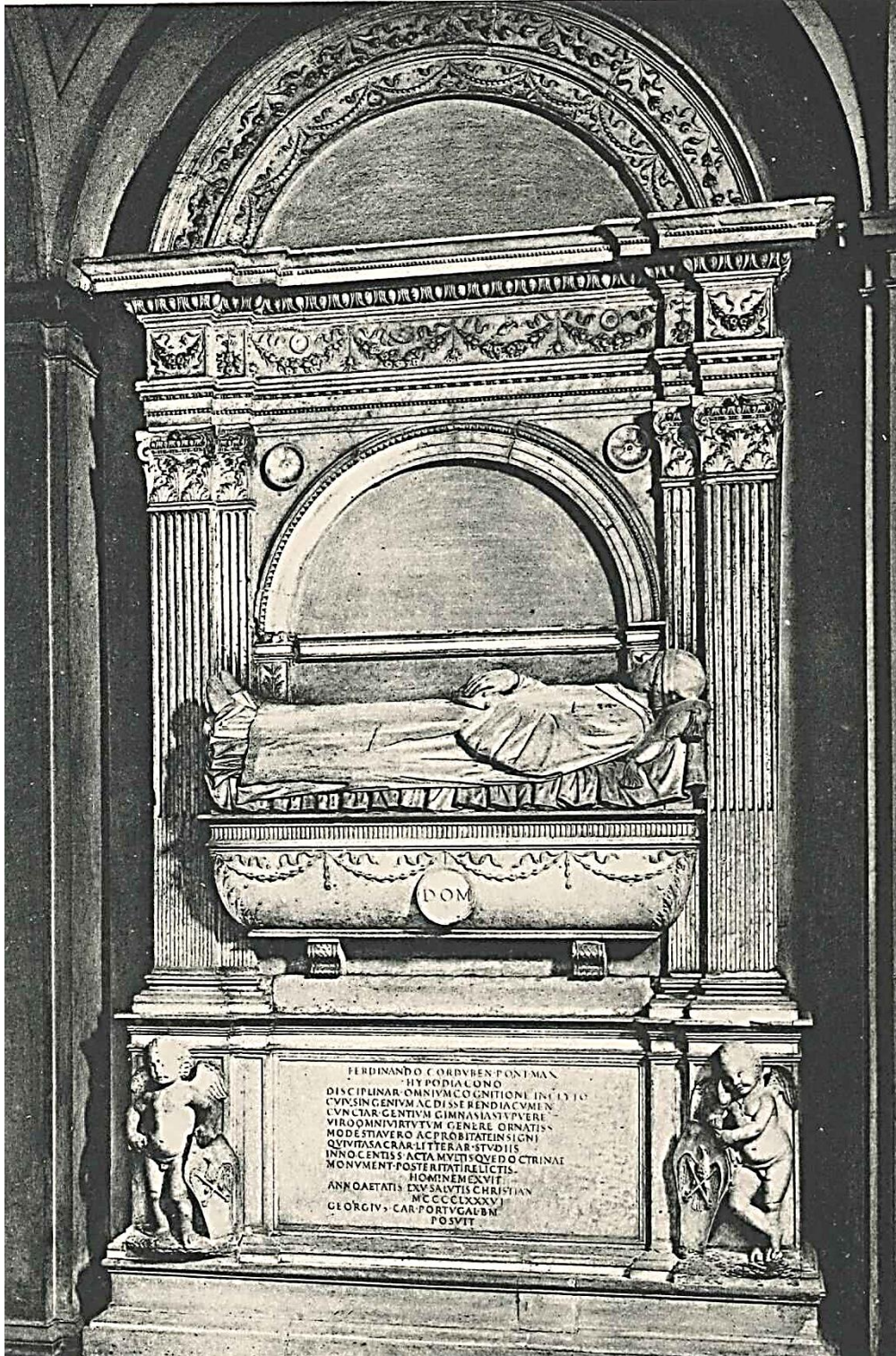


ILUSTRACION NUM. 4.9 b.- El Relicario de Francesco Laurana y taller en la antigua Catedral Marsella. Obsérvese la coincidencia de las volutas que, aquí, solo aparecen como "ménsula" del relicario.





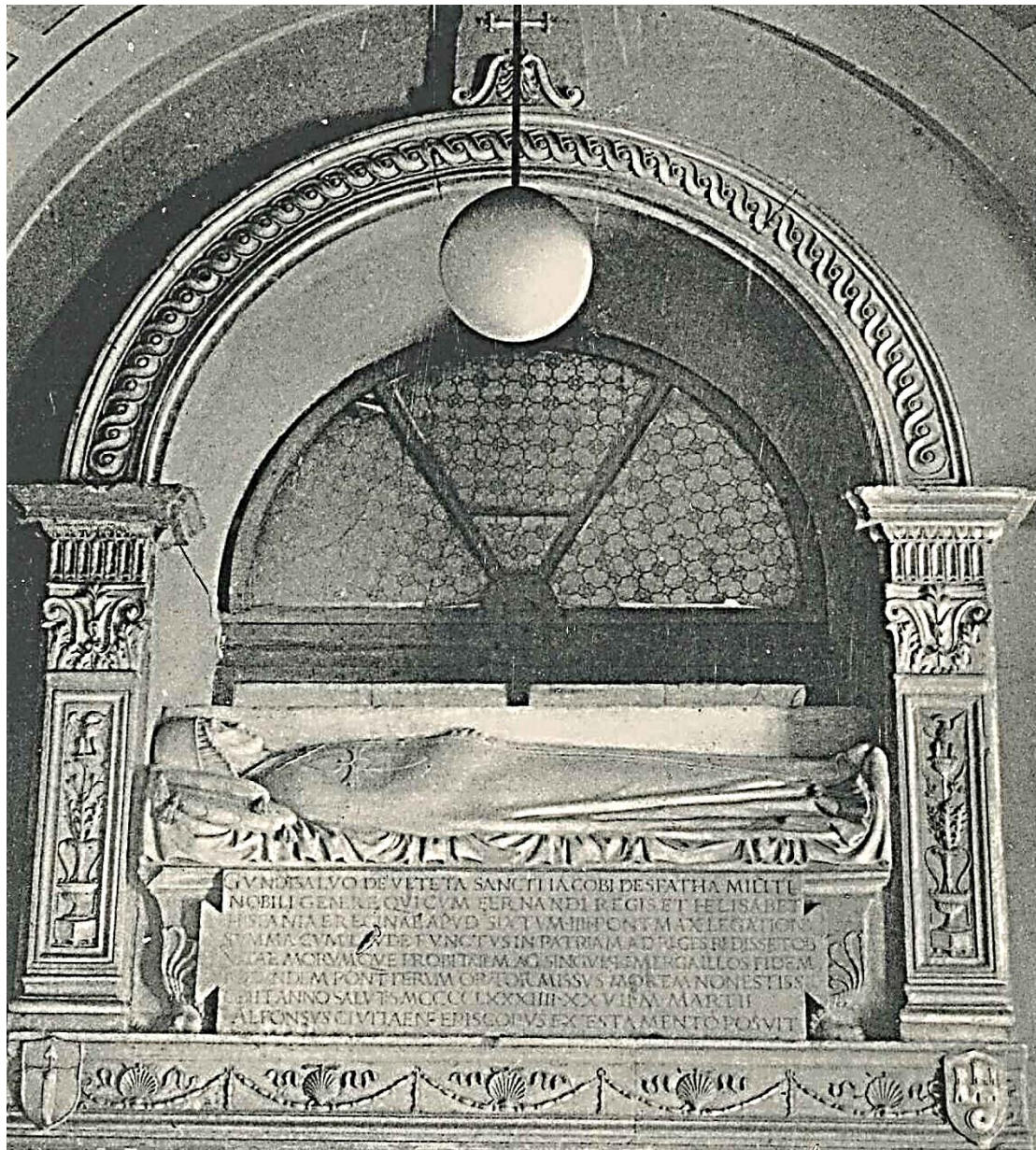
ILUSTRACION NUM. 5.9.- Algunos de los sepulcros que se encuentran en el claustro e iglesia de Montserrat, Roma



Monumento funerario del subdiácono pontificio don Fernando de Córdoba, fallecido en 1486 (foto de la obra de Tormo, ilustr. Num. 63)



ILUSTRACION NUM. 5.9 bis.-



Monumento funerario del embajador de los Reyes Católicos, don Gonzalo de Veteta, fallecido en 1484 (foto de la obra de Tormo, ilustr. Num. 68)



ILUSTRACIÓN. NUM. 6.9.-

Izquierda: Pilastras de la escuela de Andrea Bregno, actualmente en el Museo Nazionale Romano, Roma, que tienen un gran parecido con las que se pueden ver en las capillas de Santa María del Popolo, Roma

Derecha: Pilastras del siglo XV en la iglesia de Sant'Agostino, Roma

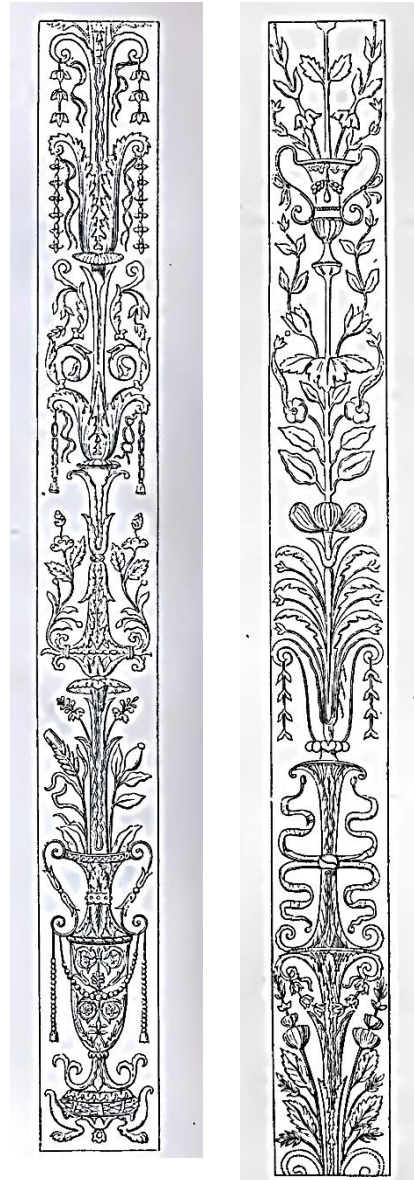




ILUSTRACIÓN. NUM. 7.9.- La Virgen con el niño en la portada de Santa María del Popolo, y la misma imagen en la de San Antonio de Mondejar, Guadalajara.



ILUSTRACION NUM. 8.9a.- El monumento sepulcral del Papa Paulo II y las columnas de fustes con decoración vegetal



Dibujo de Giovanni Antonio Dosio, s. XVI.



ILUSTRACION NUM. 8.9b.- El monumento del cardenal Anton Giacomo Venieri, en la Basílica de San Clemente de Roma, y detalle de las columnas



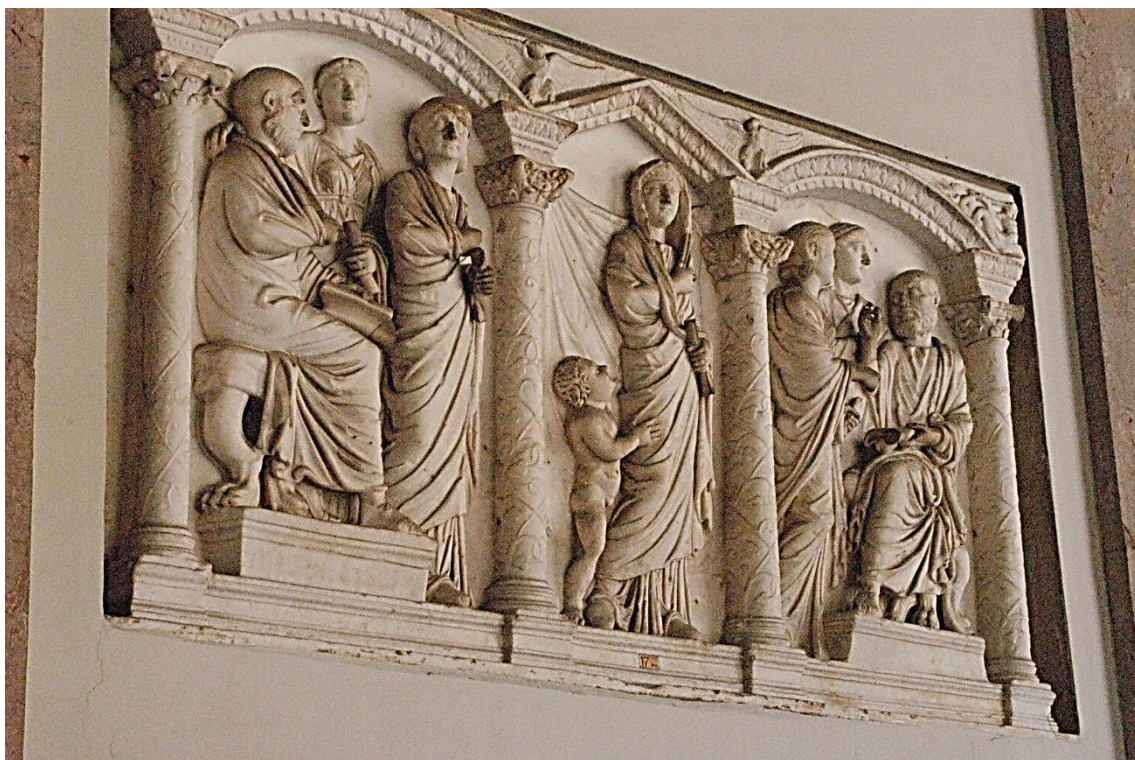
De Izquierda a derecha: la columna incrustada en el paramento del subterráneo de San Clemente; la que se halla en el actual Cortile Ottogono, y una de las varias que existen en la Galleria dei Candelabri, Museos Vaticanos, Roma



ILUSTRACION NUM. 8.9c. - Sarcófagos paleocristianos donde aparecen también columnas con decoración vegetal



Sarcófago paleocristiano de la Traditio Legis, detalle

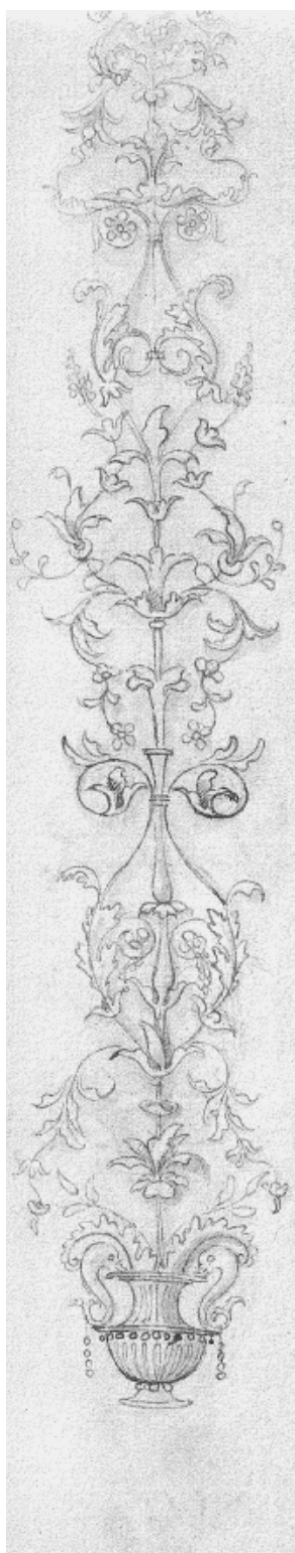


Sarcófago inserto en el paramento del Cortile Ottagono

Ambos en los Museos Vaticanos



ILUSTRACION NUM. 8.9d.-Algunos de los dibujos del Codex Escorialensis



Columna de San Juan de Letrán

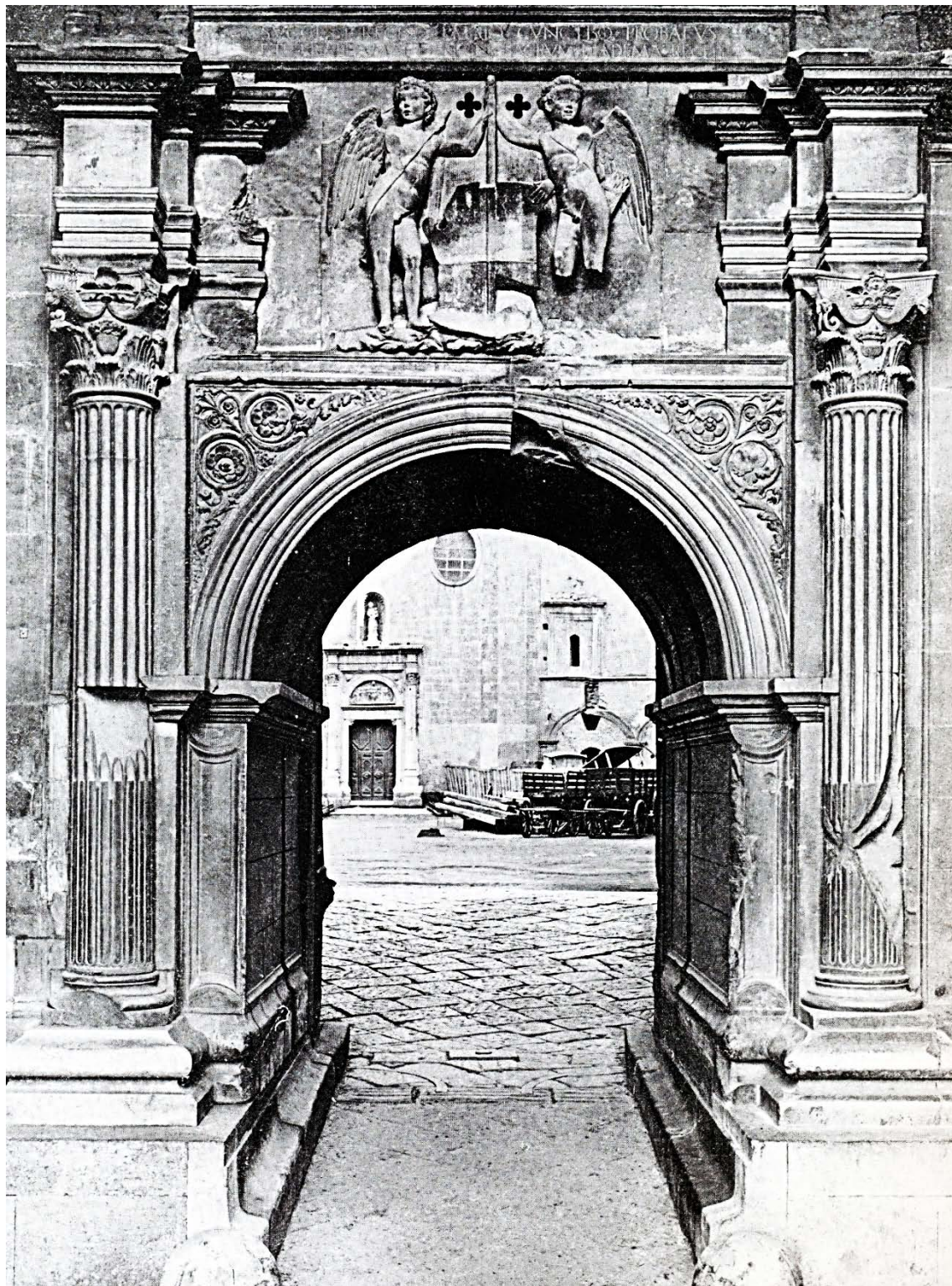
Dibujo a la izquierda del folio 17r.

Dibujo segundo por la izquierda folio 19r



ILUSTRACION NUM. 9.9 a.- El Arco de Ferrante en el portal interior del Castelnuovo

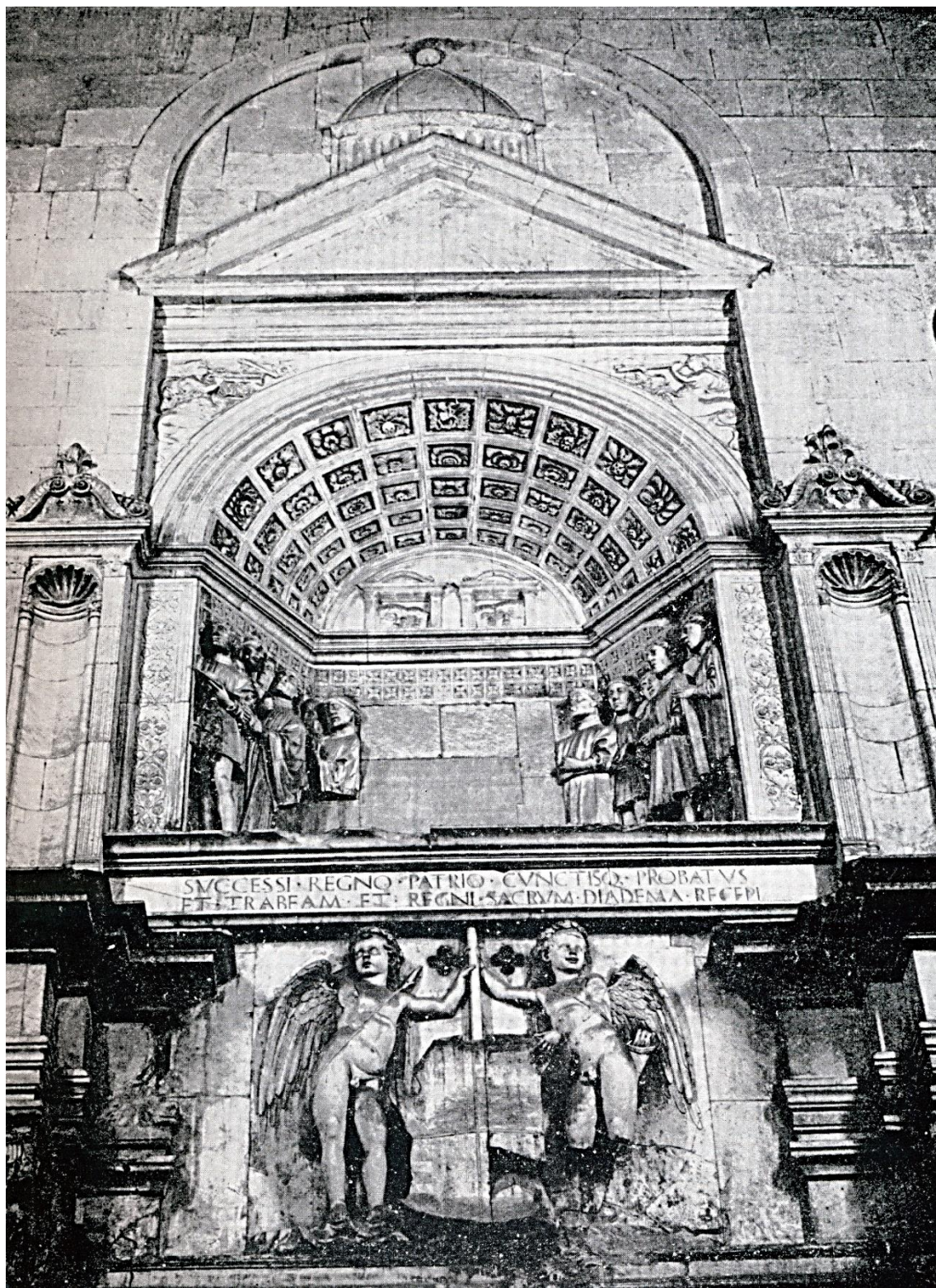
La parte inferior del Arco





ILUSTRACION NUM. 9.9 b.- El Arco de Ferrante en el portal interior del Castelnuovo

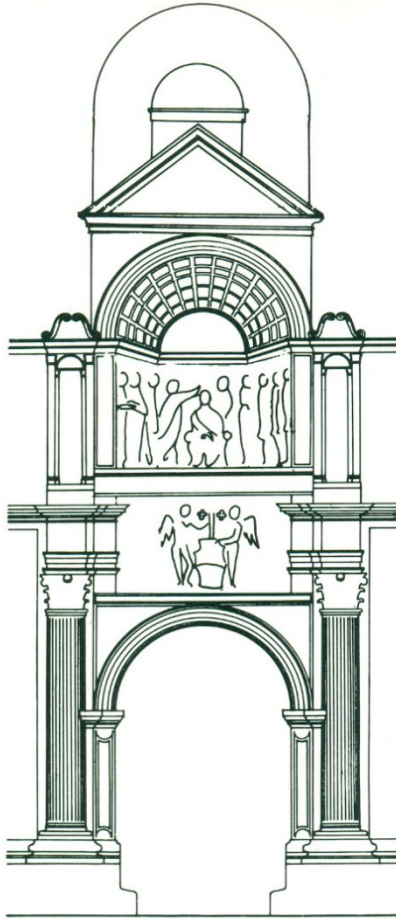
La parte superior del arco





ILUSTRACION NUM. 9.9 c.- El Arco de Ferrante en el portal interior del Castelnuovo

Croquis completo del arco interior, de M.A. Boyle y G.L. Hersey<sup>1</sup>



<sup>1</sup> Hersey, G.L., *The Aragonese Arch at Naples, 1443-1475*, Illust. Num. 48, Yale University Press, New Haven and London, 1973.



ILUSTRACION NUM. 9.9 d.- El Arco de Ferrante en el portal interior del Castelnuovo

Detalles del Arco Superior





ILUSTRACION NUM. 9.9e.- El Arco de Ferrante en el portal interior del  
Castelnuovo

Otros detalles

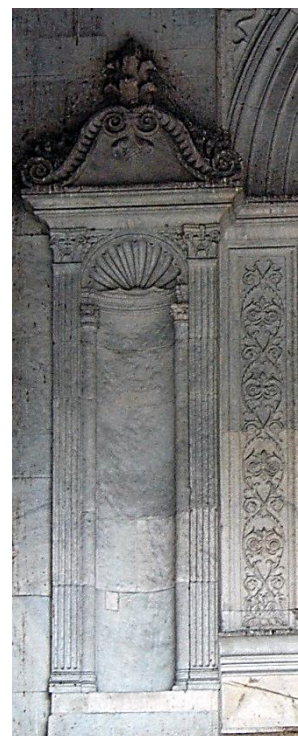




ILUSTRACIÓN NUM. 10.9a.- La Porta Capuana, vista general





ILUSTRACIÓN NUM. 10.9b.- La Porta Capuana, detalles de los remates de su parte superior

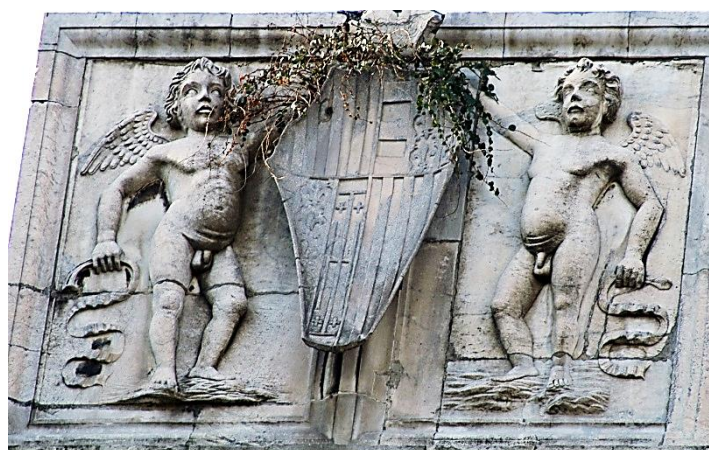
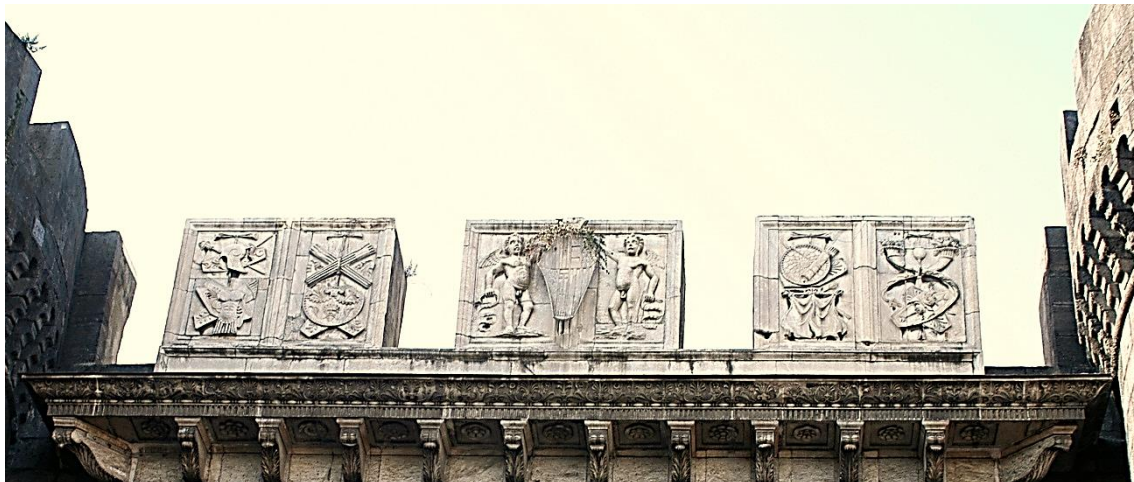




ILUSTRACIÓN NUM. 10.9c.- La Porta Capuana, detalles de los remates de su parte superior y de otros motivos decorativos

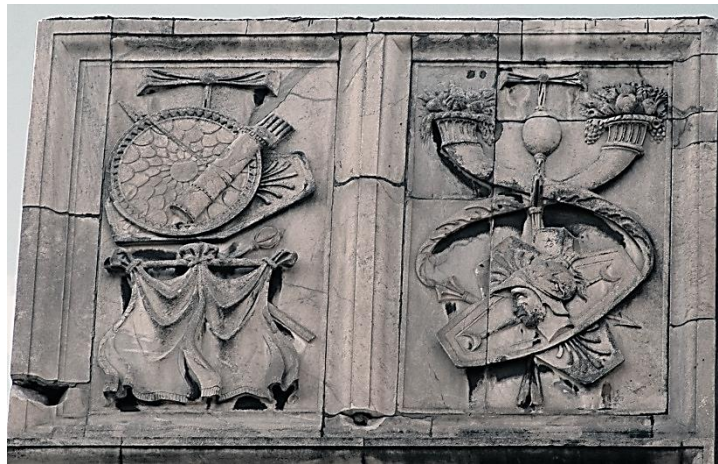




ILUSTRACIÓN. NUM. 11.9a.- La "Porta Roveresca" de la Abadía de Grottaferrata





ILUSTRACIÓN. NUM. 11.9b.- La "Porta Roveresca" de la Abadía de Grottaferrata, detalles





ILUSTRACIÓN. NUM. 11.9c.- El Baptisterio de la Abadía de Grottaferrata

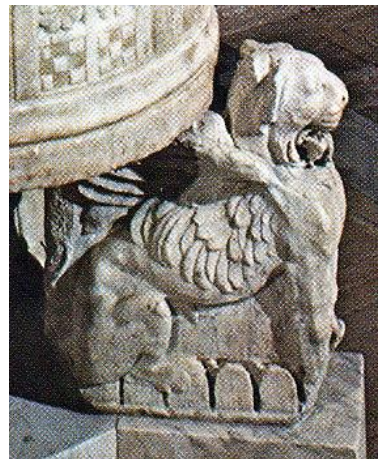




ILUSTRACIÓN NUM. 1.11.- El Colegio de Santa Cruz de Valladolid. Vista general y detalle de la portada



ILUSTRACIÓN NUM. 2.11.-

El retrato del Cardenal Mendoza con el Colegio de Santa Cruz de Valladolid al fondo. Detalle





ILUSTRACION NUM. 3.11.- Un diseño de la parte inferior de la Capilla Pazzi, donde se muestran las ventanas, del tipo similar a las que se pueden adivinar en el retrato del Cardenal Mendoza.

Ventana "arrodillada" del Palacio Medici Riccardi

Ilustración de Fra Giocondo, de su edición de Vitrubio 1511, de cómo debía ser un edificio en Roma.

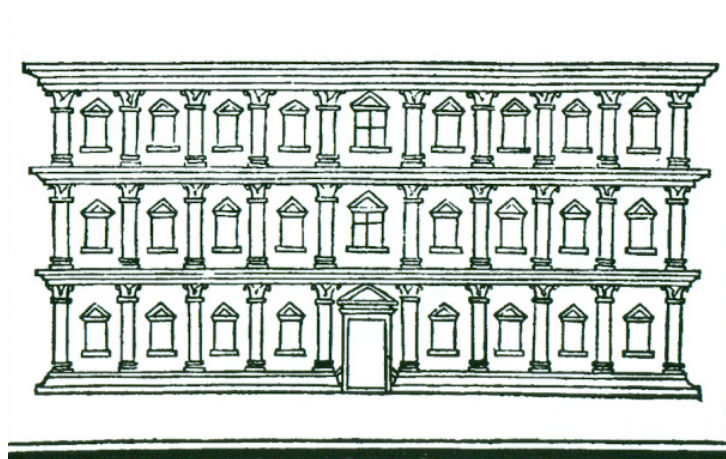
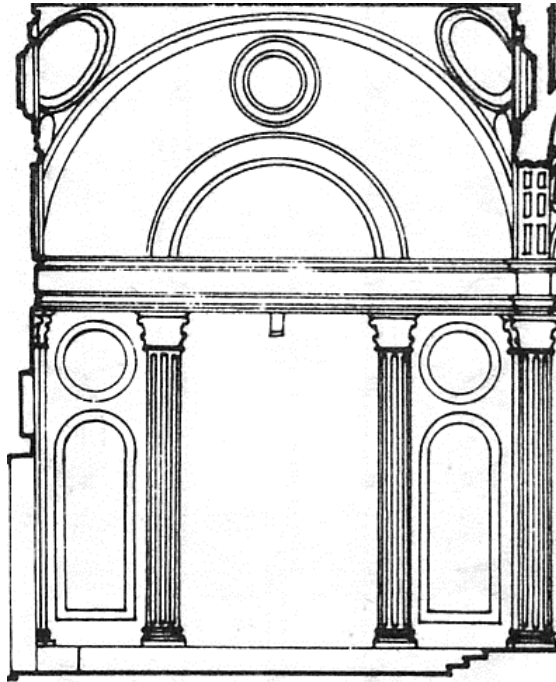




ILUSTRACIÓN NUM. 4.11.-

El alfiz de la Casa del Cordón de Burgos y el emblema del Papa Paulo II





ILUSTRACIÓN NUM. 5.11.- Santa Cruz de Valladolid. Portada





ILUSTRACIÓN NUM. 6.11.- Santa Cruz de Valladolid. Los “elementos portantes”.





ILUSTRACIÓN NUM. 7.11 a).- Las columnas y pilastras de Santa Cruz de Valladolid. Sus orígenes iconográficos; a) la columna  
Arriba, fuste de la columna de Valladolid y Codex Excurialensis 35v,1  
Debajo, jarrita de la parte superior del fuste anterior, y jarrita en la lesena del arco inferior del Castelnuovo de Nápoles





ILUSTRACIÓN NUM. 7.11 a).- Las columnas y pilastras de Santa Cruz de Valladolid. Sus orígenes iconográficos; b) la pilastra

Izquierda: pilastra de Santa Cruz de Valladolid

Centro: Codex Excurialensis 35v, 1.

Lesena del taller de Andrea Bregno, Museo Nacional del Palacio Venecia, Lapidarium, Roma



ILUSTRACIÓN NUM. 7.11 a).- Las columnas y pilastras de Santa Cruz de Valladolid y sus orígenes iconográficos

*Las columnas*



Izquierda: lesena izquierda arco inferior del Castelnuevo

Derecha: fuste de la columna del Colegio de Valladolid



ILUSTRACIÓN NUM. 7.11 b).- Las columnas y pilastras de Santa Cruz de Valladolid y sus orígenes iconográficos en el arco del Castelnuovo de Nápoles.

Detalles de las semejanzas de la lesena del Castelnuovo y el fuste de Valladolid.



Los bordes de las pilastras a ambos lados





ILUSTRACIÓN NUM. 7.11 c).- Las columnas y pilastras de Santa Cruz de Valladolid y sus orígenes iconográficos

*Las pilastras*



Pilastra. Detalle. Lesena del taller de Andrea Bregno, Museo Nacional del Palacio Venecia, Lapidarium, Roma.



ILUSTRACIÓN NUM. 8.11.- Los capiteles de columna y pilastra de Sta. Cruz de Valladolid y sus referentes italianos



Santa Cruz de Valladolid



Casa de los Caballeros de Rodas



San Salvatore in Lauro



Santa Cruz de Valladolid



Capitel de la portada. Abadía de Grottaferrata, Roma



Codex Escorialensis, fol. 27r, dibujo en la parte inferior del folio



ILUSTRACIÓN NUM. 9.11.- El vano y sus arquivoltas



ILUSTRACIÓN NUM. 10.11.- Las Cruces de Jerusalén en las albanegas del vano y detalle.





ILUSTRACIÓN NUM. 11.11.- Santa Cruz de Valladolid. La semiluneta del arquitrabe.





ILUSTRACIÓN NUM. 12.11.- El friso de leones afrontados: completo y detalle; y sus posibles fuentes: el león del baptisterio de la Abadía de Grottaferrata y el friso de leones de la Sala de los Lirios del Palazzo Vecchio de Florencia, obra de Ghirlandaio.

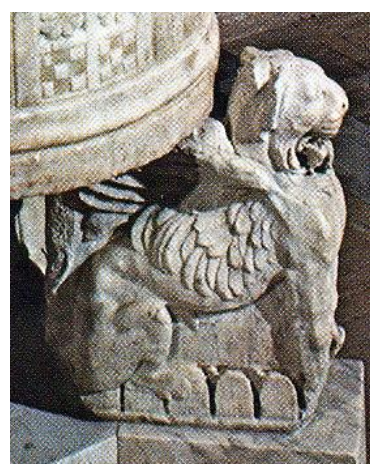
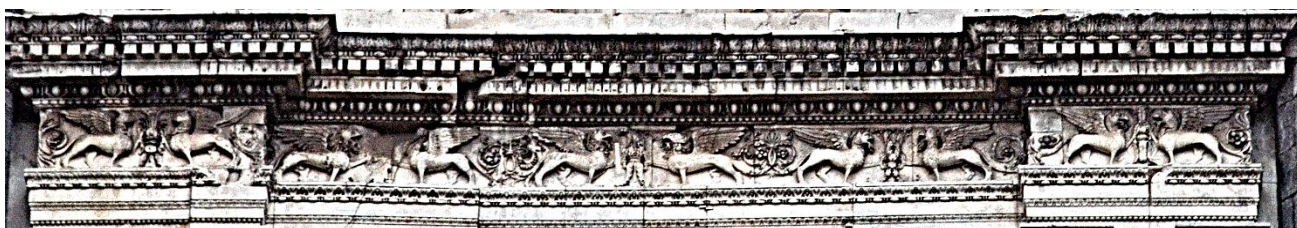




ILUSTRACIÓN NUM. 13.11.- Los "querubines" a ambos lados del friso en Sta. Cruz de Valladolid y su origen en el pedestal derecho del Castelnuovo de Nápoles; añadimos también una imagen de la semiluneta del estribo del portal interior.



Querubín derecho



Querubín izquierdo





ILUSTRACIÓN NUM. 14.11.- Los ejes de simetría entre los leones, tanto a sus delanteras como a sus traseras y los cogollos decorativos a ambos lados de los querubines, y su origen





ILUSTRACIÓN NUM. 15.11.- Santa Elena y el Cardenal Mendoza en la imagen principal de la portada





ILUSTRACIÓN NUM. 16.11.- Los "delfines" de la arquivolta de Santa Cruz de Valladolid. Los del friso de Santiago de los Españoles. "Delfín" del *Bestiario de Aberdeen*, s. XII, biblioteca de esta Universidad.





ILUSTRACIÓN NUM. 17.11 a).- Las "palmetas" de la arquivolta de Santa Cruz de Valladolid



Lado derecho de la arquivolta



Lado izquierdo de la arquivolta



El friso de Santa Maria del Popolo, Roma



Los cogollos de cardina, vistos al revés



ILUSTRACIÓN NUM. 17.11 b).- El eje de simetría central



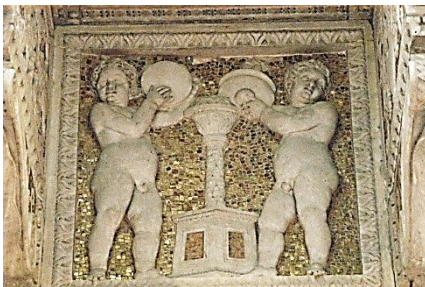
ILUSTRACIÓN NUM. 18.11.- Los flameros de Santa Cruz de Valladolid



Izquierda



Derecha



Izquierda, el flamero en la Cantoría de Donatello, Florencia  
Centro, el del Tabernáculo del Sacramento en San Lorenzo, Florencia, obra de Desiderio da Settignano  
Derecha: los flameros sobre el cancel que cierra la entrada de la Capilla Sixtina, obra de Andrea Bregno



ILUSTRACIÓN NUM. 19.11.- El cuerpo alto del Colegio de Santa Cruz de Valladolid y su remodelación.



Izquierda: forma original del cuerpo central del Colegio, según el retrato del Cardenal Mendoza

Derecha: una de las dos ménsulas sobre las que se apoya el balcón, y cornisa



ILUSTRACIÓN NUM 20.11.- El almohadillado del cuerpo central del Colegio de Santa Cruz de Valladolid

Izquierda: almohadillado del cuerpo bajo. Derecha: almohadillado del cuerpo alto



Debajo: almohadillado rehundido en el basamento del arco del Castelnuovo de Nápoles y diseño del libro de Serlio con muestra de almohadillado en punta de diamante (no en pirámide)

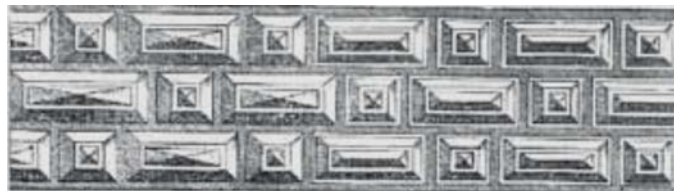


ILUSTRACIÓN NUM . 21.11.- Los escudos en el cuerpo alto del Colegio de Santa Cruz de Valladolid





ILUSTRACIÓN NUM. 22.11.- Los detalles del tímpano sobre el balcón. La laurea. Posible antecedente en el tímpano que se halla sobre la cabeza de Alfonso V en la cabalgata triunfal, o bien en el resalte derecho del arco del Castelnuovo.

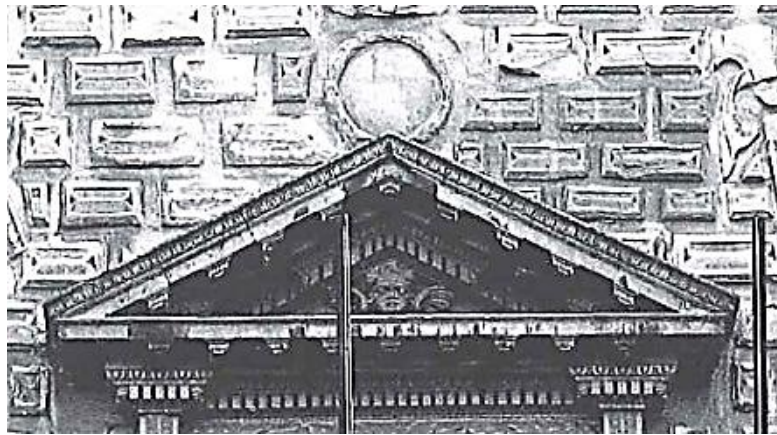




ILUSTRACIÓN NUM. 23.11.- Las pilastrillas de los contrafuertes. Detalle. Una de las ménsulas que sujetan la cornisa, con el escudo del Cardenal.





ILUSTRACIÓN NUM. 24.11..- La cornisa de Santa Cruz de Valladolid y sus posibles modelos: la cornisa superior del arco del Castelnuovo y la del arco de la Porta Capuana, ambas en Nápoles





ILUSTRACIÓN NUM. 25.11.- La portada de la Biblioteca de Sta. Cruz de Valladolid (según Cervera Vera). Debajo, el friso de palmetas de la primera arquivolta del Palacio de Cogolludo

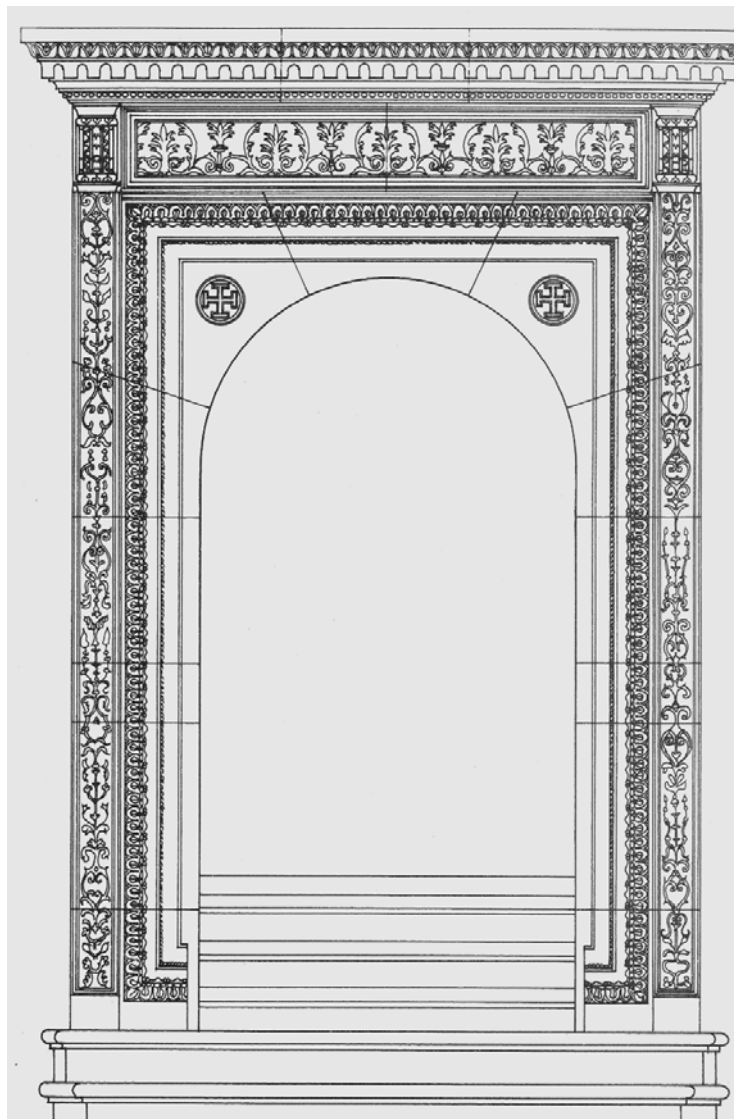




ILUSTRACIÓN NUM. 26.11.- El dibujo de Filarete de la fachada de la Banca Medici de Milán y la fachada principal del Palacio de Cogolludo, con detalle del almohadillado.

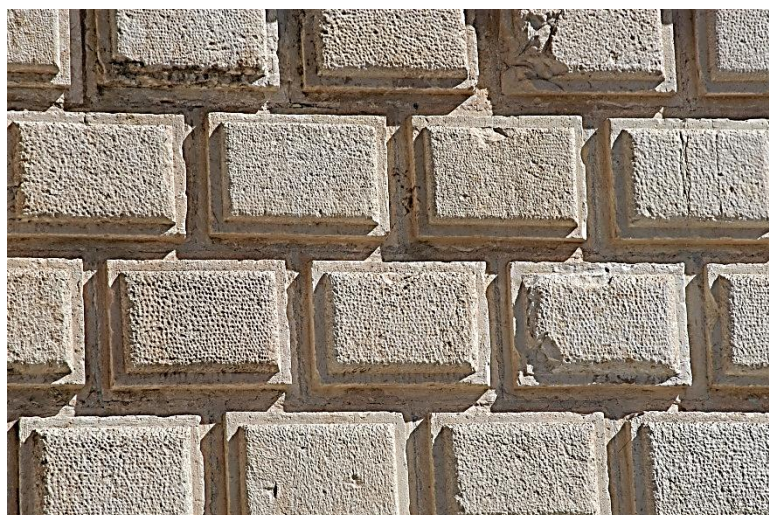
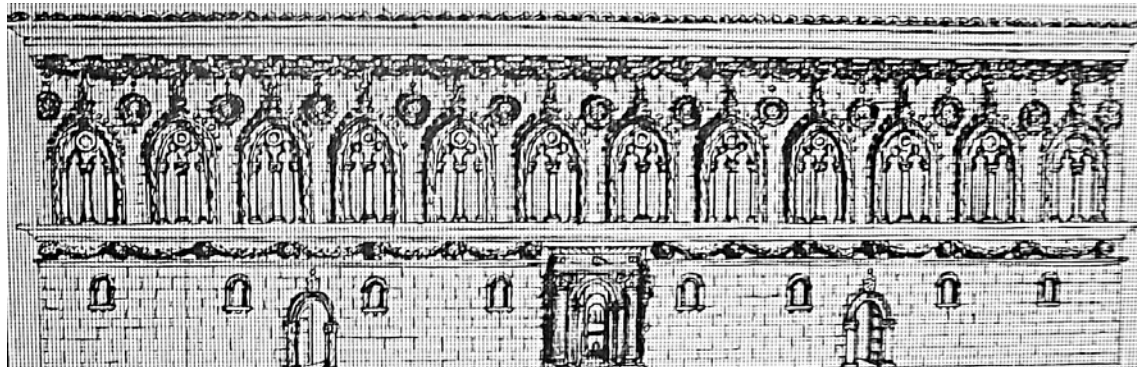




ILUSTRACIÓN NUM. 27.11.- Parte central (cuerpos alto y bajo) del Palacio de Cogolludo





ILUSTRACIÓN NUM. 28.11 a).- Los "elementos portantes". Vista general





ILUSTRACIÓN NUM. 28.11 b).- Los "elementos portantes": detalles





ILUSTRACIÓN NUM. 29.11.- El arquitrabe y los (desaparecidos) flameros.





ILUSTRACIÓN NUM. 30.11.- El marco del vano y el friso sobre éste.

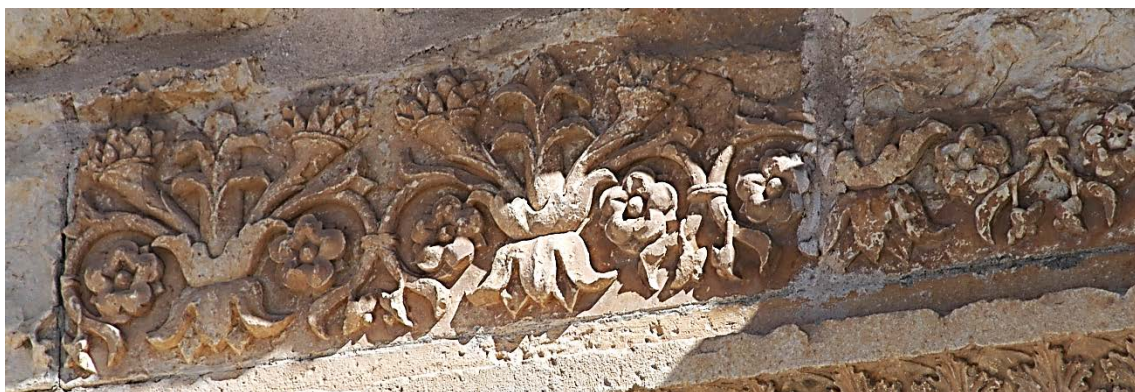




ILUSTRACIÓN NUM. 31.11 a.- Los colgantes de racimos en el palacio de Cogolludo, vista de conjunto y detalle de los mejor conservados (en el orden en que aparecen) y su posible origen en alguno de los modelos italianos mencionados, incluimos como ejemplo la puerta de Santa Maria Novella, Florencia.



ILUSTRACIÓN NUM. 31.11 b.- Las fuentes iconográficas de los racimos en el palacio de Cogolludo,

De arriba hacia abajo: el racimo de espigas de mijo y su antecedente: el que lleva en la mano la Victoria derecha del Castelnuevo



El racimo de espino blanco (*crataegus*), con sus frutos , y una fotografía de la planta real



El racimo de hojas de roble, y su antecedente en la Columna Trajana





ILUSTRACIÓN NUM. 32.11.- La semiluneta con el escudo ducal, y la gran laurea con el mismo motivo

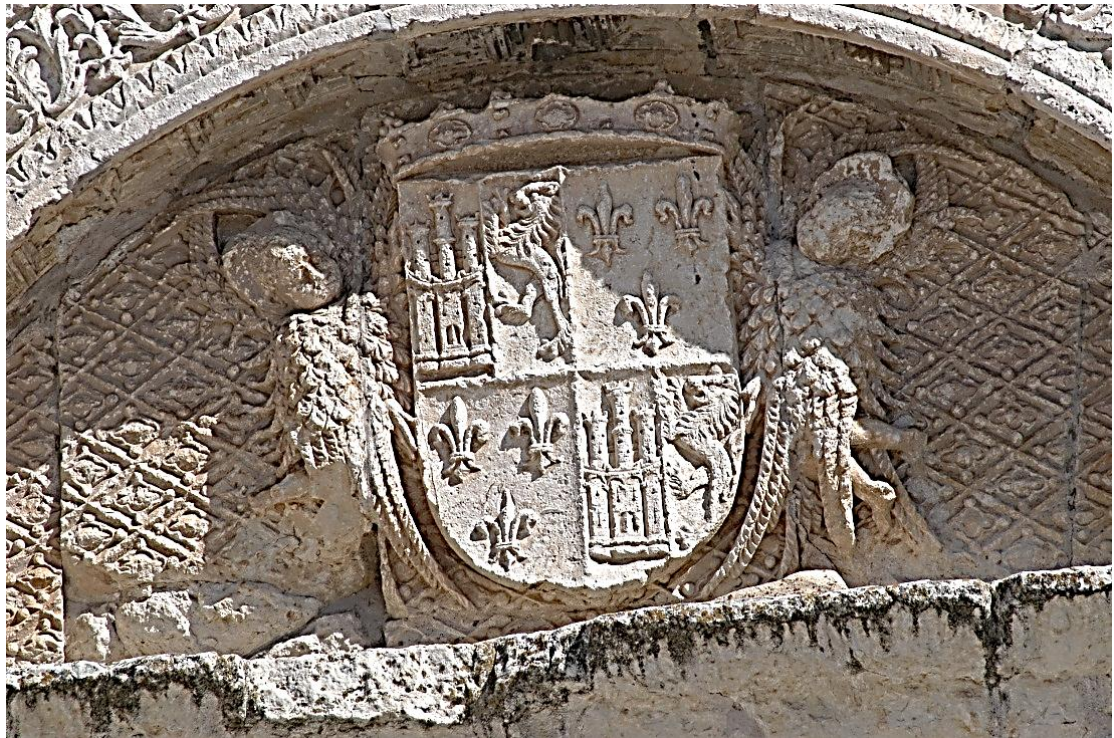




ILUSTRACIÓN NUM. 33.11.- El marco de grandes palmetas y la arquivolta de palmetas de menor tamaño.



Detalle del paño de honor que sirve de fondo a la semiluneta, y de la cornisa (muy deteriorada) que divide la fachada en dos cuerpos



ILUSTRACIÓN NUM. 34.11 a).- Las arquivoltas de la semiluneta de Cogolludo y las tres grandes palmetas que la enmarcan





ILUSTRACIÓN NUM. 34.11 b).- El modelo de las palmetas de Cogolludo en el Castelnuovo de Nápoles y en el Lirio emblema de Florencia





ILUSTRACIÓN NUM. 35.11.- La gran laurea central en la fachada de Cogolludo. Su modelo en el arco del Castelnuovo de Nápoles





ILUSTRACIÓN NUM. 36.11 a).- La cornisa y el pretil de piedra calada





ILUSTRACIÓN NUM. 36.11 b).- Los modelos de la piedra calada del pretil

- Las palmetas y los adornos entre ellas





ILUSTRACIÓN NUM. 36.11 c).- Los modelos de la piedra calada del pretil: presentamos aquí uno de los fragmentos que no se encuentra roto, aunque sí ha sido "reparado": véase el tercer diseño de la derecha.

Incluimos igualmente una fotografía del poyete con el escudo ducal, uno de los pocos que se conserva reconocible, para completar el reportaje fotográfico, aunque no añade nada al trabajo que presentamos.





ILUSTRACIÓN NUM. 37.11.- El convento de San Antonio de Mondéjar, vistas generales





ILUSTRACIÓN NUM. 38.11 a).- La portada de la iglesia de San Antonio de Mondejar, comparación de las fotos de Gómez-Moreno y las actuales

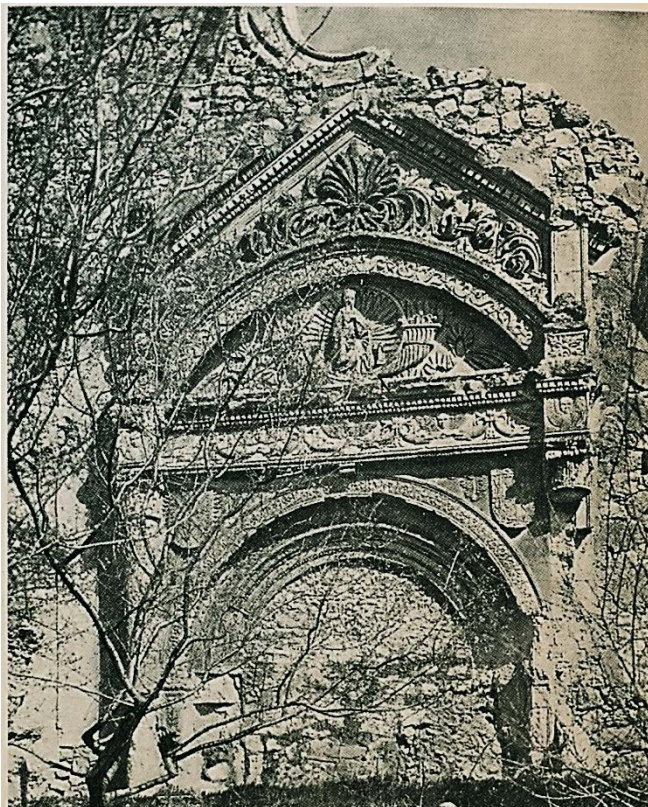




ILUSTRACIÓN NUM. 38.11 b).- La portada, según las fotos de Gómez-Moreno y estado actual





ILUSTRACIÓN NUM. 38.11 c).- La portada, reconstrucción de cómo pudiera estar de no haber sido destruida (se ha utilizado la foto del Sr. Gómez-Moreno) de la página anterior



ILUSTRACIÓN NUM. 39.11.- El testero. Foto de Gómez-Moreno y actual

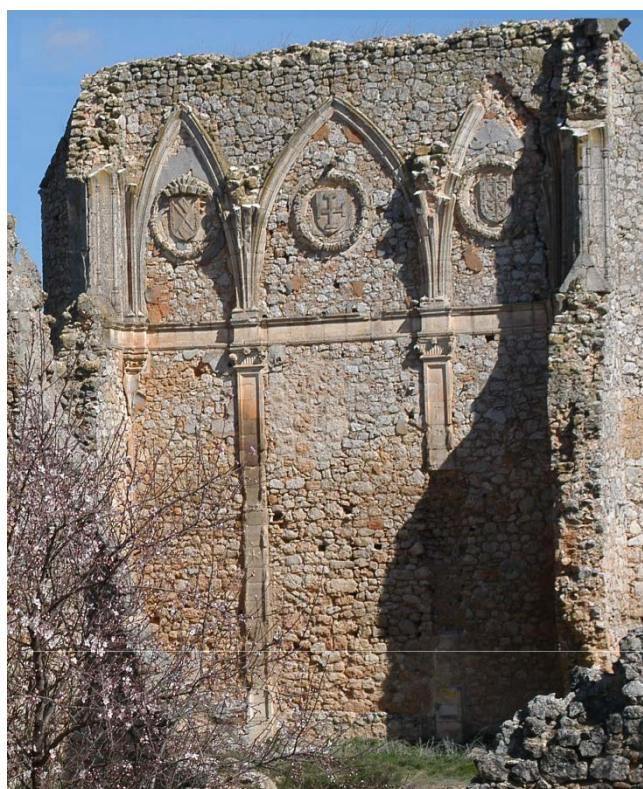
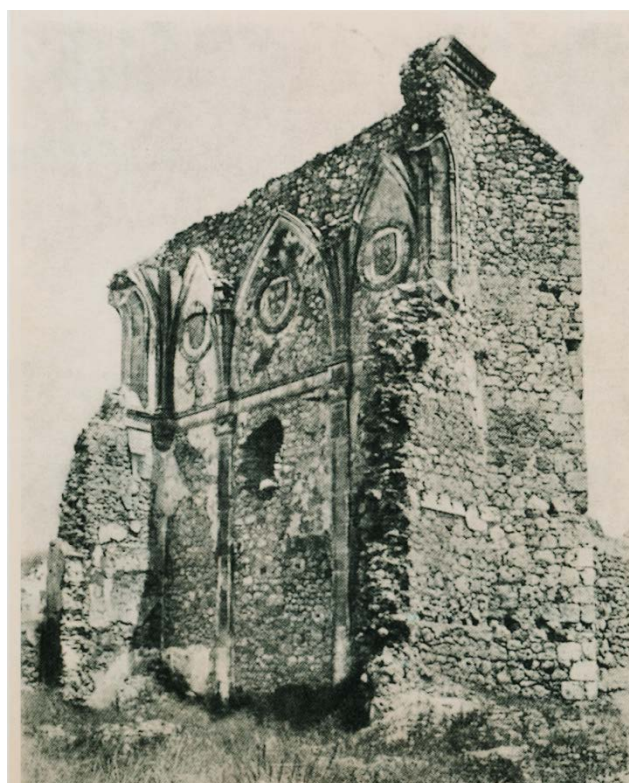




ILUSTRACIÓN NUM. 40.11.- La arquivolta en tres planos escalonados: crecimiento hasta el arquivolte y disminución hacia arriba





ILUSTRACIÓN NUM. 41.11.- La columna subsistente con detalle de su parte baja, rota, y los capiteles. Hemos añadido un fragmento de la foto de Gómez-Moreno para que se pueda ver que, cuando se tomó esta, la única columna no estaba rota. No podemos saber tampoco si los dos fragmentos que se ven hoy día corresponden a la misma pieza.





ILUSTRACIÓN NUM. 42.11.- El arquitrabe y el friso sobre los capiteles, los cubos laterales resaltados, izquierdo y derecho, con los angelotes, y detalles del enmarcamiento del friso, arriba y abajo





ILUSTRACIÓN NUM. 43.11.- Las piezas cúbicas sobre los angelotes y bajo los flameros. El flamero subsistente de la izquierda, y el lugar donde se encontraba el de la derecha.





ILUSTRACIÓN NUM. 44.11.- Las archivoltas que enmarcan el vano y la semiluneta sobre el architrabe y detalles





ILUSTRACIÓN NUM. 45.11.- Los escudos de Mondejar. Detalle del lema del conde y de las cintas plisadas





ILUSTRACIÓN NUM. 46.11. - La semiluneta de la Virgen sedente. Mondejar. Detalle de la Virgen. Detalle del cípeo avenerado, donde se pueden ver también los efectos de los impactos.





ILUSTRACIÓN NUM. 47.11 a).- Detalle de las cornucopias de la Virgen sedente. Mondejar. Su modelo en el arco del Castelnuovo.





ILUSTRACIÓN NUM. 47.11 b).- Detalle de las arquivoltas de la Virgen sedente.  
Mondejar. Modelo de la cenefa de eses en el arco del Castelnuovo.





ILUSTRACIÓN NUM. 48.11.- El pináculo y la crestería de palmetas de Mondejar, y el detalle de la ménsula inicio del (posible) alfiz preexistente, a la altura del flamero (véase igualmente Ilustración num. 38.11 b) imagen inferior).





ILUSTRACION NUM. 49.11 a).- La decoración de la columna y capiteles de Mondejar: detalle de la parte alta y del resto del fuste hasta y desde la ruptura





ILUSTRACION NUM. 49.11 b).- La posible fuente (o inspiración) de estos motivos:

Izquierda, poyete de la barandilla de entrada en la Capilla Caraffa,  
Derecha: Pilastra del monumento funerario de Diotisalvi Neroni, Santa Maria sopra  
Minerva, Roma.



Izquierda, pilastra del monumento funerario del Obispo Benedetto Sopranzi  
Derecha, id. id. de Francesco Tornabuoni, ambas en la misma basílica romana

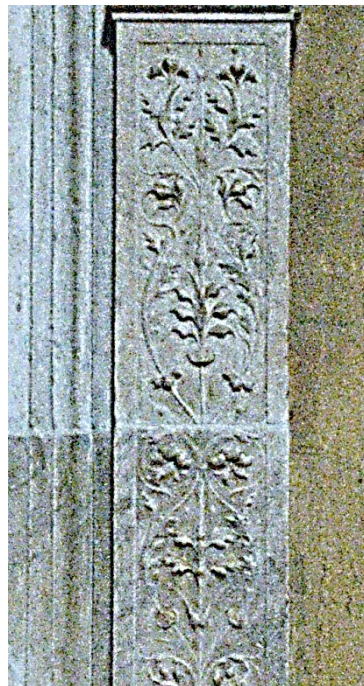




ILUSTRACIÓN NUM. 50.11.- Los capiteles de San Antonio de Mondéjar:  
izquierdo y derecho





ILUSTRACIÓN NUM. 51.11 a).- El arquitrabe de Mondejar: delfines y angelotes.  
Sus posibles modelos. Los delfines:

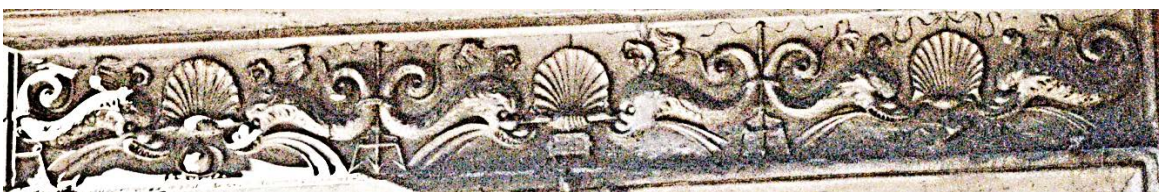


ILUSTRACIÓN NUM. 51.11 b).- Detalles de las argollas, las cadenas, y las flores en la cola de los delfines en la cola de los delfines





ILUSTRACIÓN NUM. 52.11.- El arquitrabe de Mondejar: delfines y angelotes.  
Sus posibles modelos.

Los angelotes del portal interior del Castelnuovo:



La versión de los operarios del equipo de Mondejar:





ILUSTRACIÓN NUM. 53.11.- La Virgen sedente de Mondejar y sus posibles modelos: las dos vírgenes de Gil de Siloe, Cartuja de Miraflores y Museo de Burgos, y la de la portada de Santa Maria del Popolo, Roma.





ILUSTRACIÓN NUM. 54.11.- Las cornucopias del arco del Castelnuovo de Nápoles, modelo de las que sustentan el cípeo de la Virgen en Mondejar

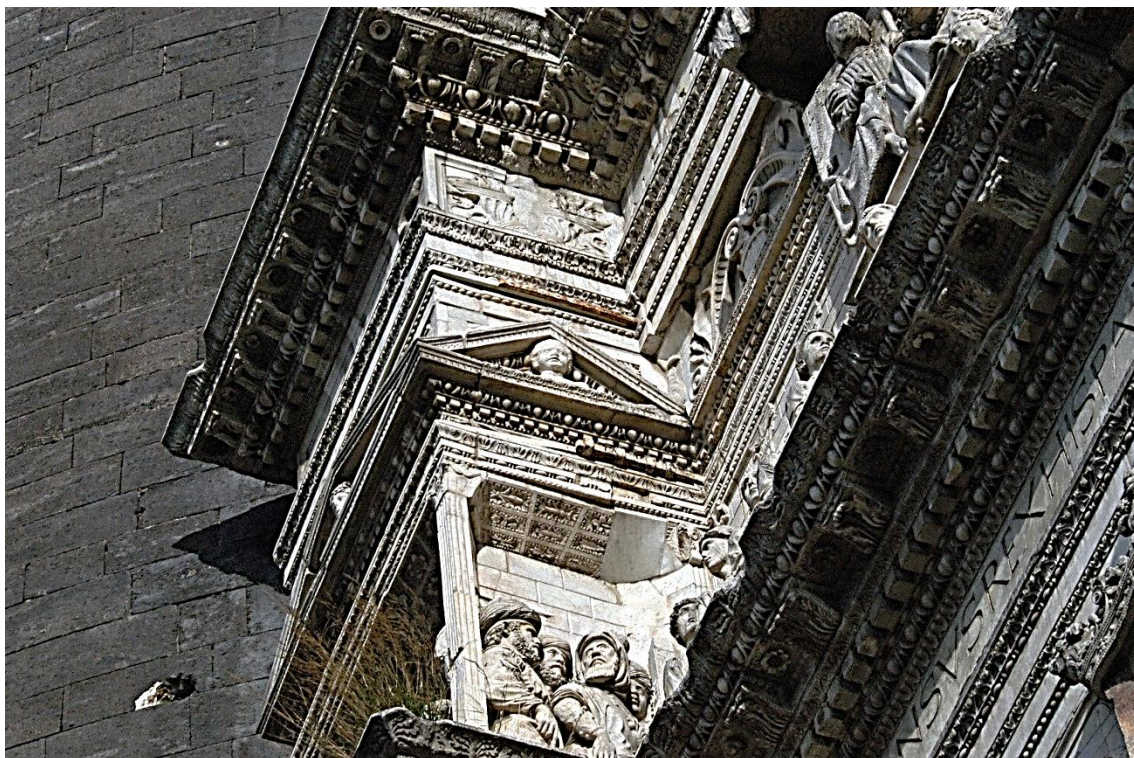




ILUSTRACIÓN NUM. 55.11.- La crestería de cardinas y la palmeta de Mondejar





ILUSTRACIÓN NUM. 56.11.- Los arcos y los escudos de Mondejar





ILUSTRACIÓN NUM. 57.11.- Los "capiteles" sobre las "pilastras" del testero:  
detalles





ILUSTRACIÓN NUM. 58.11.- El palacio de don Antonio de Mendoza en Guadalajara.  
Arriba: portada anterior a 1902 (fotografía de don Antonio Prieto, 1898, y dibujo de  
Prentice). Abajo: portada actual

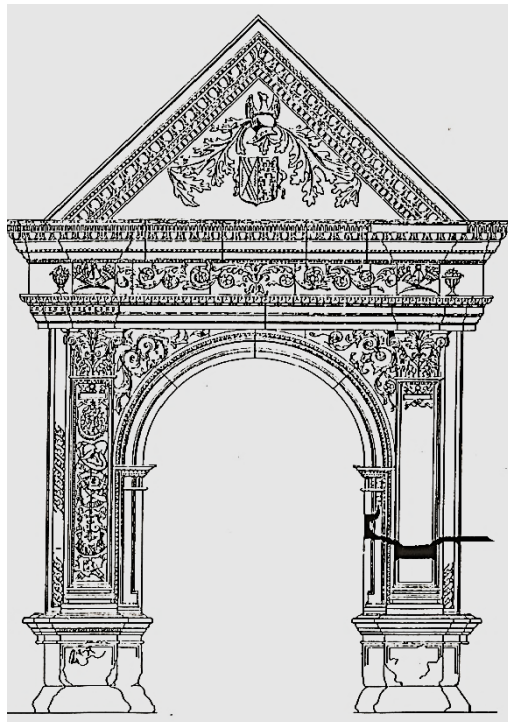
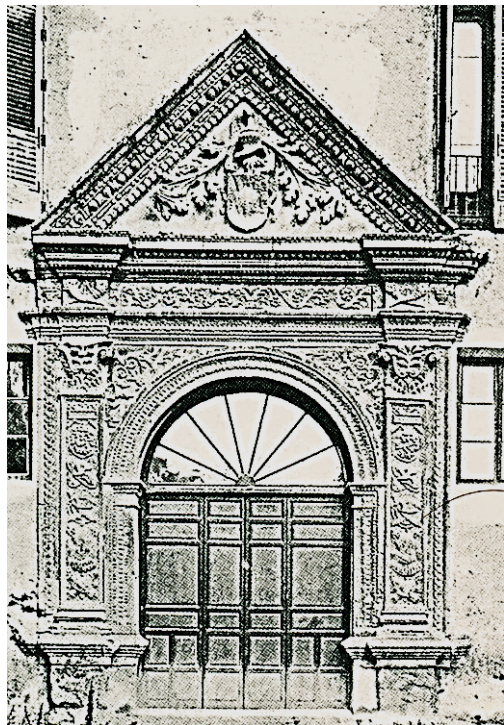
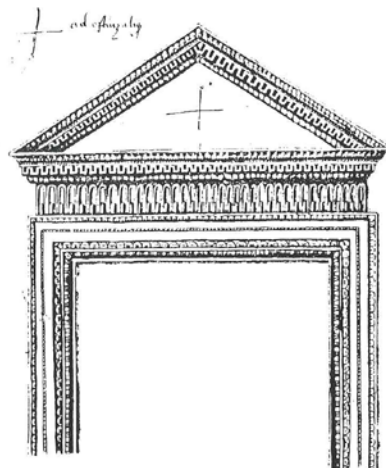


ILUSTRACIÓN NUM. 59.11.- Posibles modelos para la portada del palacio de don Antonio de Mendoza en Guadalajara

Izquierda: Tratado de Filarete, fol. 82v,  
Derecha: Codex Escorialensis, fol. 42v.



Iglesia de Santiago de los Españoles, portadas a Plaza Navona y a Corso Rinascimento:





ILUSTRACIÓN NUM. 60.11.- Las portadas de la Abadía de Grottaferrata y del palacio de don Antonio de Mendoza, en Guadalajara (para la comparación hemos utilizado el dibujo de Prentice a fin de mantener la similitud de modelos)

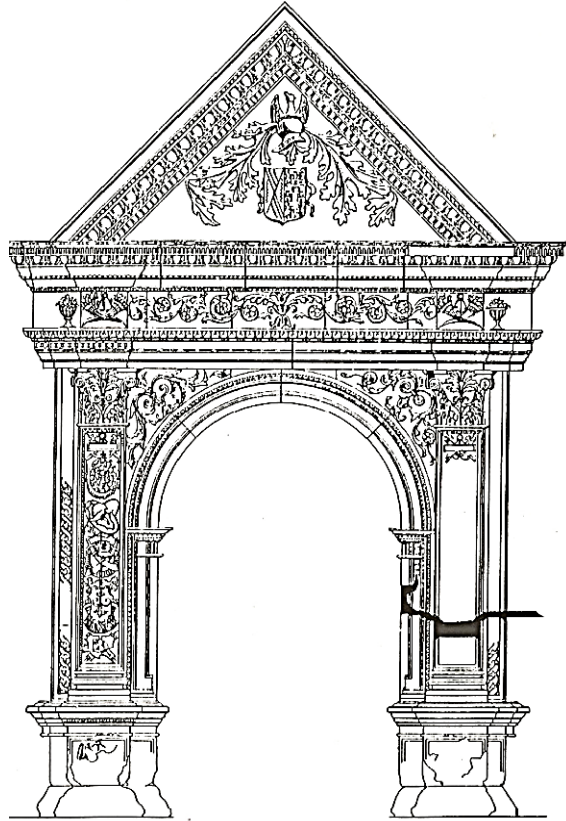




ILUSTRACIÓN NUM. 61.11.- El arquitrabe del palacio de don Antonio de Mendoza



Detalle de las molduras superior e inferior



Detalles del friso y sus posibles antecedentes en el Codex Escorialensis (fols. 21v y 34r)



Detalle del eje de simetría y su posible antecedente en el Codex Escorialensis (fol. 18r)





ILUSTRACIÓN NUM. 62.11.- Los resaltes del arquitrabe y sus posibles modelos



Los resaltes, izquierdo y derecho, en la Abadía de Grottaferrata y Codex Escorialensis fol. 55r



Izquierda, Puerta de Capua, remate derecho  
Derecha, la cornucopia del resalte izquierdo del Castelnuovo



Vasijas con frutos, izda: basamento Tumba Marsuppini; dcha: capitel arco inferior Castelnuovo

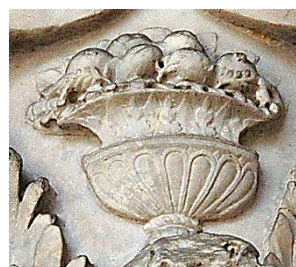
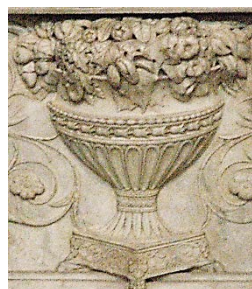




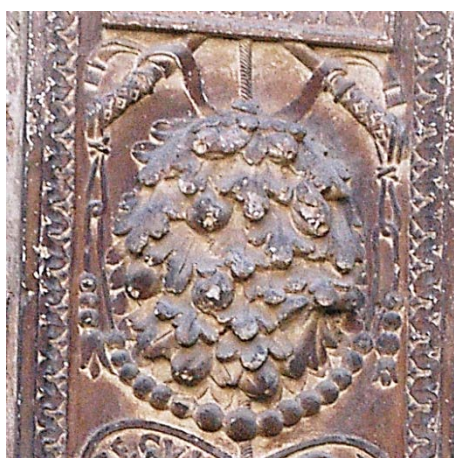
ILUSTRACIÓN NUM. 63.11.- Las pilastras de la portada y detalle del Salmo 143,10





ILUSTRACIÓN NUM. 64.11 a.- Detalle de los cinco grupos de objetos

- Grupo primero, el racimo de hojas de higuera, Proverbios, 27,18 (izda. y dcha.)



- Grupo segundo, el Salmo 25, 7 (izda y dcha.)



- Grupo tercero, izquierda y derecha





ILUSTRACIÓN NUM. 64.11 b.- Detalle de los cinco grupos de objetos

- Grupo cuarto, izquierda y derecha



- Grupo quinto, izquierda y derecha





ILUSTRACIÓN NUM.- 65.11.- Los "elementos de sustentación"

Izquierda, palacio de don Antonio

Derecha, Puerta de Capua, remate superior derecho



Santiago de los Españoles, Roma

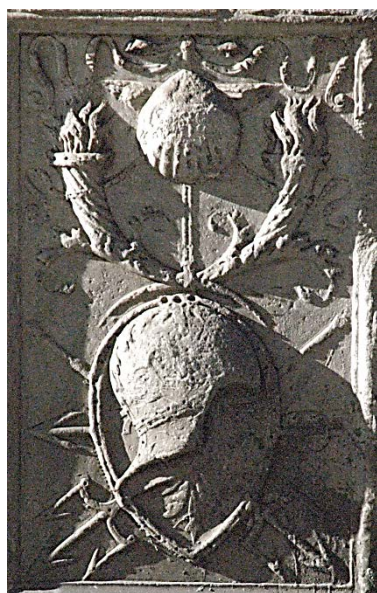


ILUSTRACIÓN NUM. 66.11.- Fuentes iconográficas segundo grupo



Abadía de Grottaferrata



Codex Escorialensis





ILUSTRACIÓN NUM. 67.11 a.- Fuentes iconográficas tercer grupo



Del escudo:



Izquierda: Puerta de Cápuia; Centro: Portada Grottaferrata;  
Derecha: Codex Escorialensis fol. 16v



De las cimitarras:

Codex Escorialensis fol. 21v



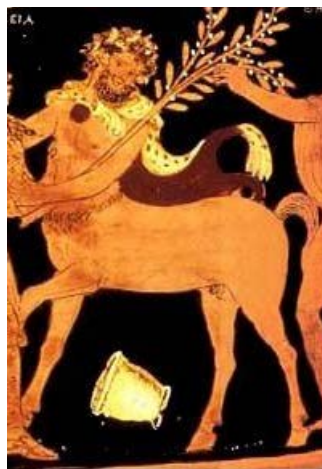
## ILUSTRACIÓN NUM. 67.11 b.- Fuentes iconográficas tercer grupo

El casco y su decoración<sup>1</sup>:



Izquierda: dibujo en la obra de Margarita Fernández Gómez

Derecha: Puerta de Capua



Vasija del siglo III a.C., Bodas de Hippodamía y Piritóo, British Museum.

---

<sup>1</sup> Incluimos aquí el dibujo que aparece en la obra de Margarita Fernandez (*Los Grutescos...* p. 109, op. cit.), porque en la foto original es difícil discernir la imagen del centauro sobre el casco.

ILUSTRACIÓN NUM. 68.11 a.- El grupo cuarto y sus fuentes iconográficas

Izquierda: grupo cuarto de la pilastra del palacio de don Antonio de Mendoza  
Derecha, fol. 18r del Codex Escorialensis: *allarco male arriuato*



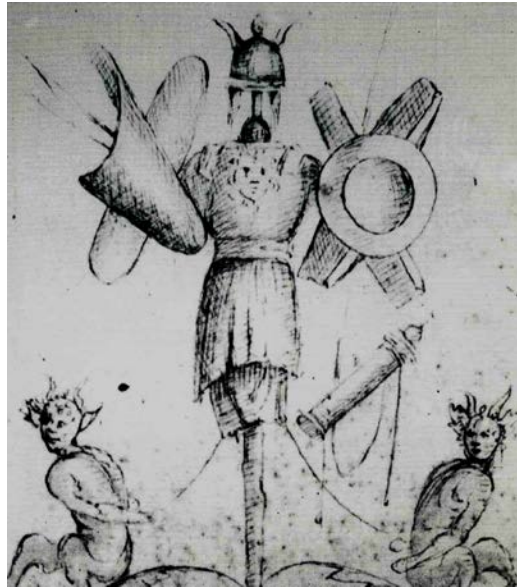
Relieve que se custodia en el Museo de las Termas de Diocleciano,





ILUSTRACIÓN NUM. 68.11 b.- El grupo cuarto y sus fuentes iconográficas

Fol. 14r del Codex Esc., dibujo de la Grotta Gialla incluido en la obra de Margarita Fernandez, *Los grutescos...* op. cit., p. 115.



Puerta de Capua, jambas izquierda y derecha



ILUSTRACIÓN NUM. 69.11.- El grupo quinto y sus fuentes iconográficas



De los escudos: fol. 50v, Codex Escorialensis, Puerta de Capua, algunos modelos



Del casco: posible origen en la Puerta de Capua del diseño que sirvió para el casco del grupo quinto.





ILUSTRACIÓN NUM. 70.11.- El capitel de la pilastra y sus fuentes iconográficas.  
Las arquivoltas del vano y los marcos laterales.



Izquierda: Codex Escorialensis, fol. 35r, derecha: capitel de la portada de Grottaferrata



ILUSTRACIÓN NUM. 71.11 a.- La decoración de las albanegas y sus orígenes iconográficos en el arco interior del Castelnuovo de Nápoles





ILUSTRACIÓN NUM. 71.11 b.- La decoración de las albanegas y sus orígenes iconográficos en el arco interior del Castelnuovo de Nápoles

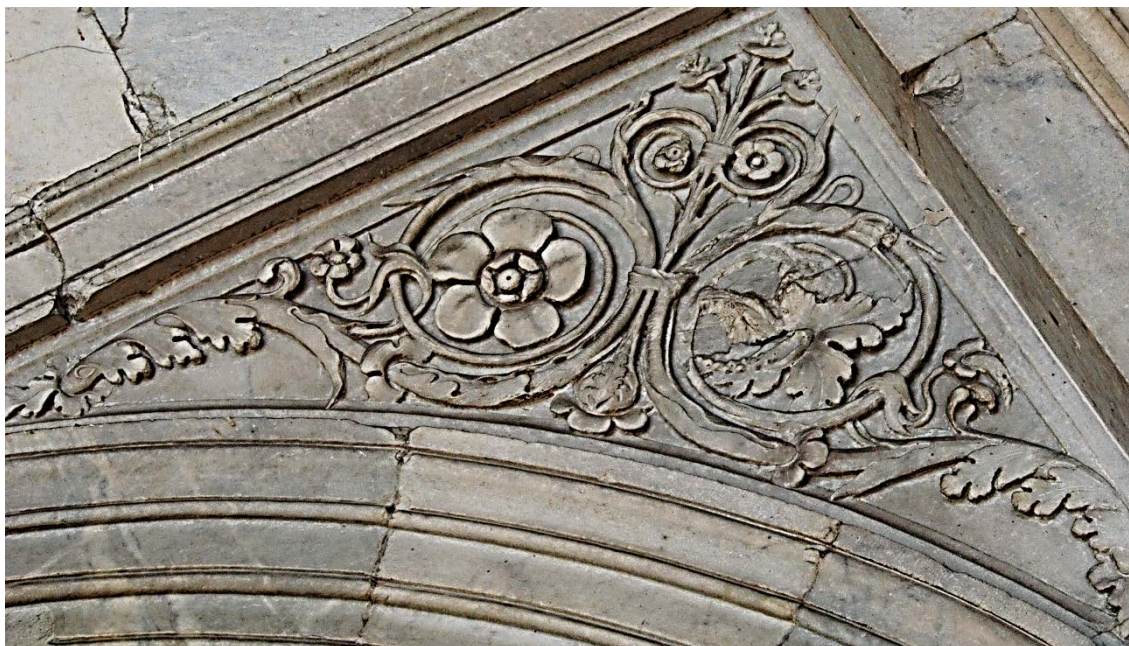
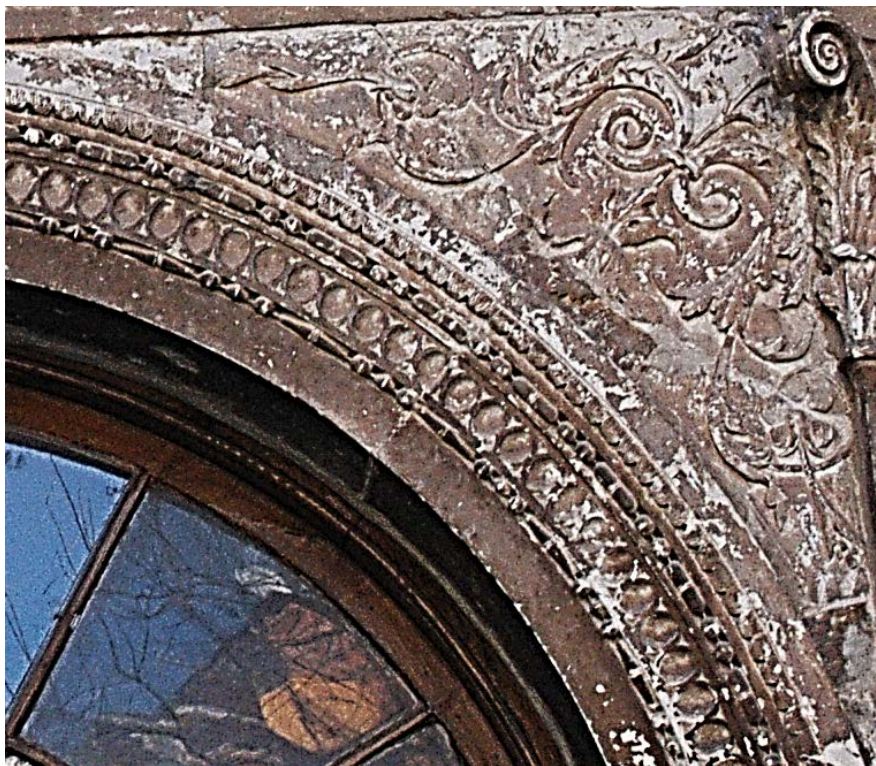




ILUSTRACIÓN NUM. 72.11.- Los capiteles y pilastras del patio del palacio de Cogolludo y sus orígenes iconográficos



Arriba: capiteles del patio de Cogolludo;  
debajo: soportes de la tumba de Piercandido Decembrio, San Ambrosio de Milán



Izquierda: pilastra del patio de Cogolludo  
Derecha: capitel de la Casa de los Caballeros de Rodas



ILUSTRACIÓN NUM. 73.11.- Los capiteles de la portada del Colegio de Santa Cruz en Valladolid (y su similar en el patio de Cogolludo) y sus fuentes iconográficas



Portada Valladolid



Patio Cogolludo



Casa de los Caballeros de Rodas, Roma



Capitel del claustro de Grottaferrata



Capiteles de Casa Ávalos, Guadalajara





ILUSTRACIÓN NUM. 74.11.- Los capiteles de San Antonio de Mondéjar y su origen en el claustro de Grottaferrata



Capiteles de San Antonio de Mondejar



Capitel S. Salvatore in Lauro



Capiteles del claustro de la abadía de Grottaferrata



ILUSTRACIÓN NUM. 75.11.- Los capiteles del patio (simples, geminados de esquina y la del arranque de la escalera), planta baja, del palacio de don Antonio de Mendoza en Guadalajara



Izquierda: capitel de la Casa de los Caballeros de Rodas  
Derecha: capitel del claustro de San Salvatore in Lauro



ILUSTRACIÓN NUM. 76.11 a.- Los modelos de capiteles de la planta superior y sus antecedentes iconográficos

Izquierda: el capitel del arranque de la escalera, y de su final

Derecha: el capitel del principio de la barandilla



Los cuatro modelos de capiteles de la planta superior





ILUSTRACIÓN NUM. 76.11 b.- Los modelos de capiteles de la planta superior y sus fuentes iconográficas. Algunas de sus posibles fuentes:



Tumba Piercandido Decembrio



Codex Escorialensis, fol. 22v, 3



Arco interior del Castlenuevo



Codex Escorialensis, fol. 24, 3



Capitel del palazzo Pazzi, Florencia

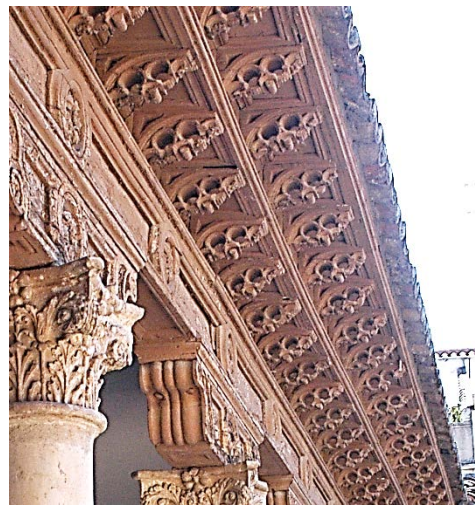


capitel del palazzo Venecia (escalera)

ILUSTRACIÓN NUM. 77.11.- Otros elementos decorativos del palacio de don Antonio



El pretil de la galería en la planta superior y un modelo clásico: la pintura del jardín de la Casa de Livia en el Palatino



El escudo en el pretil de la escalera y el alero de la parte superior



ILUSTRACIÓN NUM. 78.11 a).- Monumento funerario del Cardenal Mendoza.  
Lado del presbiterio





ILUSTRACIÓN NUM. 78.11 b).- Monumento funerario del Cardenal Mendoza.  
Lado del principio de la girola

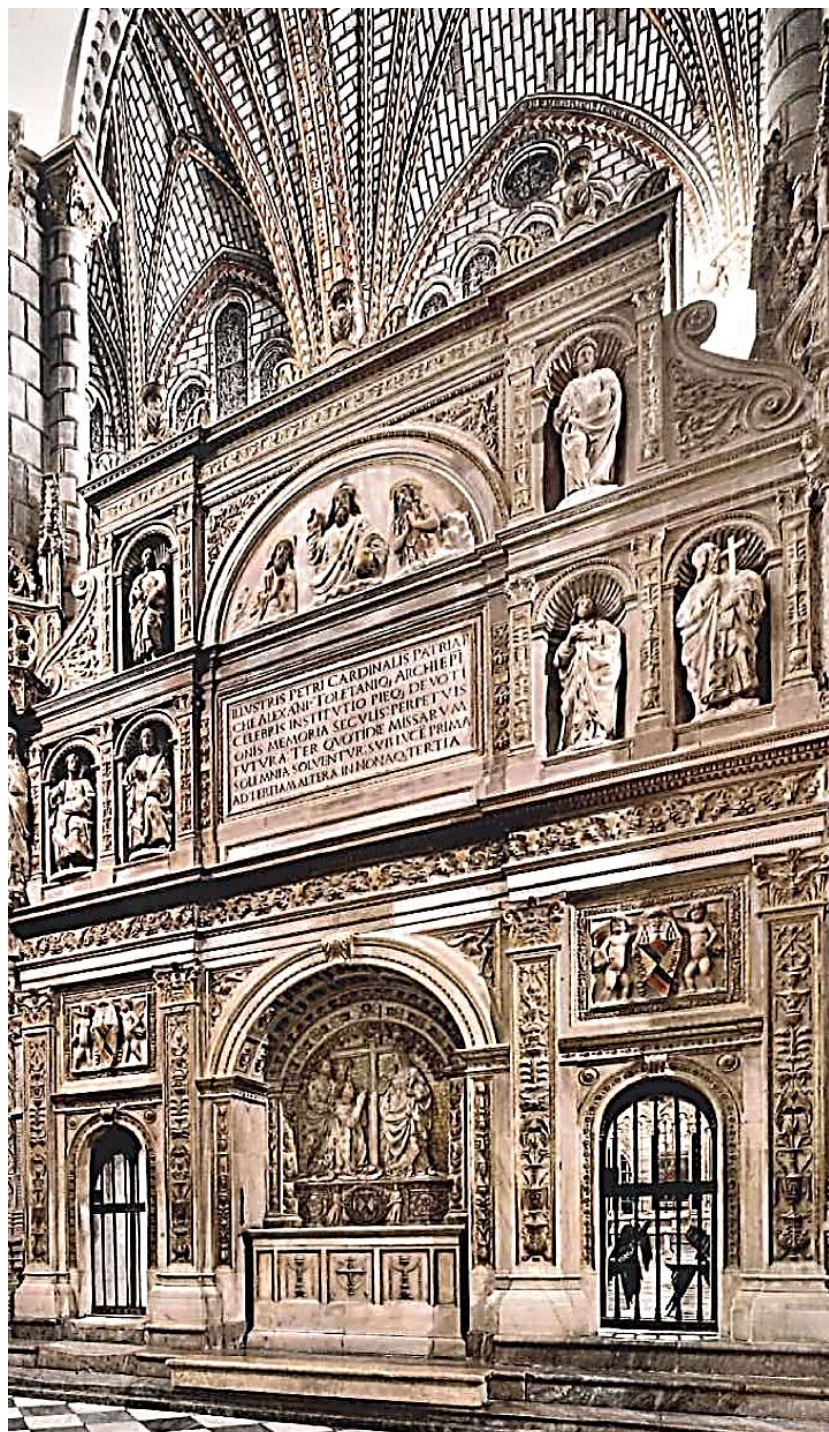




ILUSTRACIÓN NUM. 79.11.- Los capiteles de las pilastras del lado que mira al presbiterio y su fuente iconográfica



Capiteles de las pilastras de la Tumba del Cardenal Mendoza, y Codex Escorialensis fol. 24,3.



Izquierda: capitel de la pilastra de la portada, palacio de don Antonio de Mendoza  
Centro: el arriaz del estoque del conde de Tendilla, Museo Lázaro Galdiano, Madrid  
Derecha: capitel en el cancel de entrada de la Capilla Carafa, Sta. María sopra Minerva, Roma



ILUSTRACIÓN NUM. 80.11.- La decoración de las pilastras de la tumba del Cardenal Mendoza, lado del presbiterio y el fol. 19v, 5 del Codex Escorialensis





ILUSTRACIÓN NUM. 81.11.- Los vanos en el lado del presbiterio, y los putti tenantes del escudo





ILUSTRACIÓN NUM. 82.11.- Las semilunetas de ambos lados (al presbiterio y al comienzo de la girola)

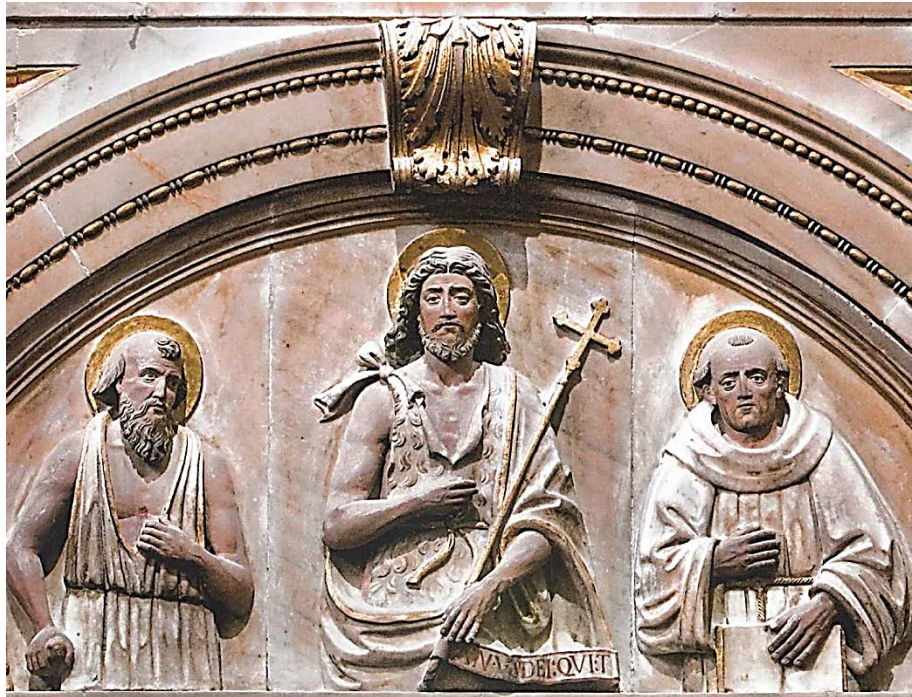




ILUSTRACIÓN NUM. 83.11.- Los elementos decorativos del arco inferior que mira al presbiterio



De izquierda a derecha:

- Lesena lado derecho de la inscripción
- Codex Escorialensis: 17r, 2 y 57r, 3
- Lado derecho de la puerta de la iglesia de San Agustín, Roma



ILUSTRACIÓN NUM. 84.11.- Los delfines del friso y de las albanegas del arco del haz que mira al presbiterio

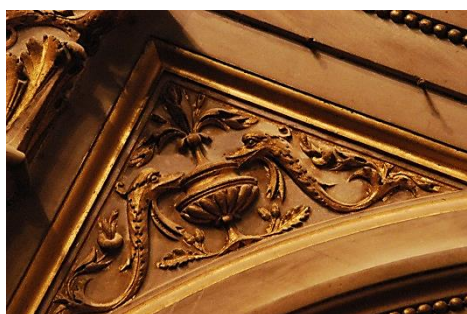




ILUSTRACIÓN NUM. 85.11.- El arco superior del lado que da al presbiterio

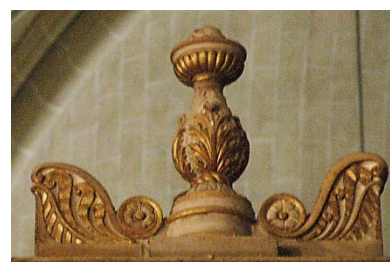




ILUSTRACIÓN NUM. 86.11..- La calle central del arco superior del lado del presbiterio





ILUSTRACIÓN NUM. 87.11.- Detalles de la tumba del cardenal. La semiluneta de la Virgen y la que se halla sobre el sarcófago del Obispo Valdés

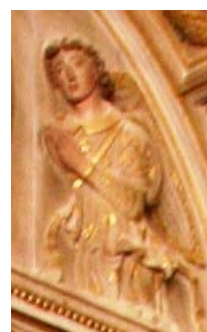
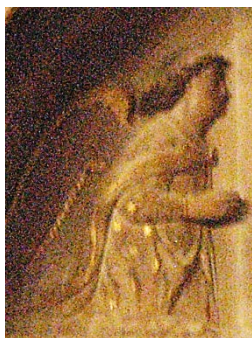




ILUSTRACIÓN NUM. 88.11 a).- El sarcófago del Cardenal Mendoza. Vista general y detalles

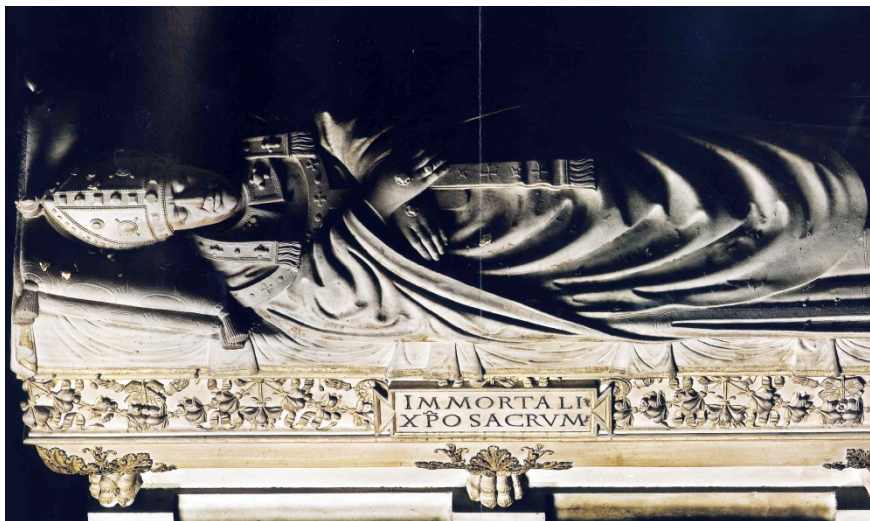
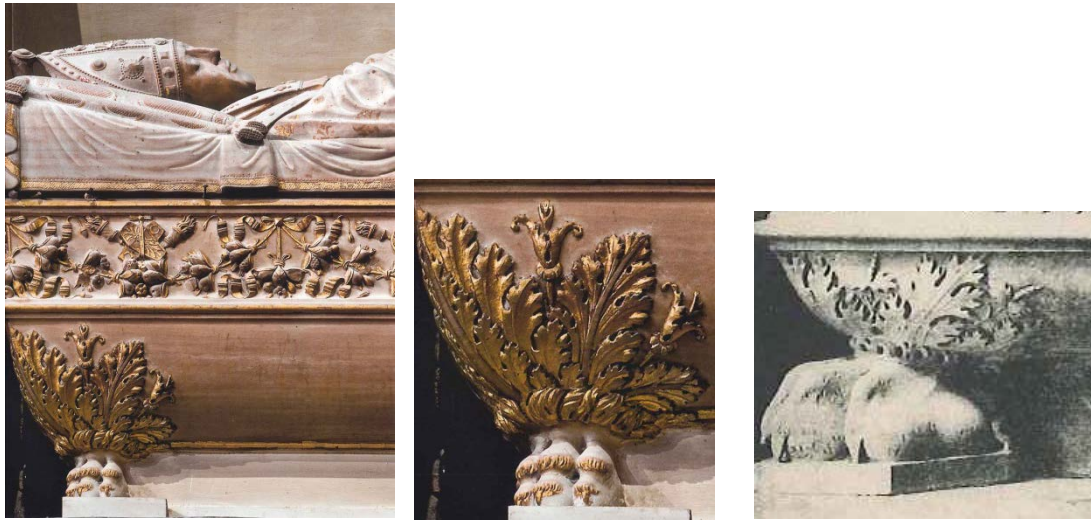


ILUSTRACIÓN NUM. 88.11 b).- El sarcófago del Cardenal Mendoza.  
Elementos decorativos y sus posibles fuentes.



Las similitudes entre el sarcófago del Cardenal Mendoza y el del Obispo Valdés en Santiago de los Españoles (hoy Montserrat), Roma



Basamento de la tumba del Obispo Paradinas y del Obispo Valdés, en la iglesia de Santiago de los Españoles (hoy Montserrat) Roma.



ILUSTRACIÓN NUM. 89.11.- Las pilastras del lado que mira a la girola. Su decoración.

De izquierda a derecha: la decoración de la pilastra y la lesena que flanquean el altar de Santa Cruz; fragmento de la pilastra del sepulcro del Obispo Valdés en Santiago de los Españoles, Roma; fragmentos de las lesenas que decoran los lados de la puerta de la iglesia de Sant'Agostino, Roma; Codex Escorialensis, fol. 57r, 3.



Los putti del arco inferior, lado de la girola



ILUSTRACIÓN NUM. 90.11.- El altar de la Santa Cruz. Tumba del Cardenal Mendoza, lado que mira a la girola.

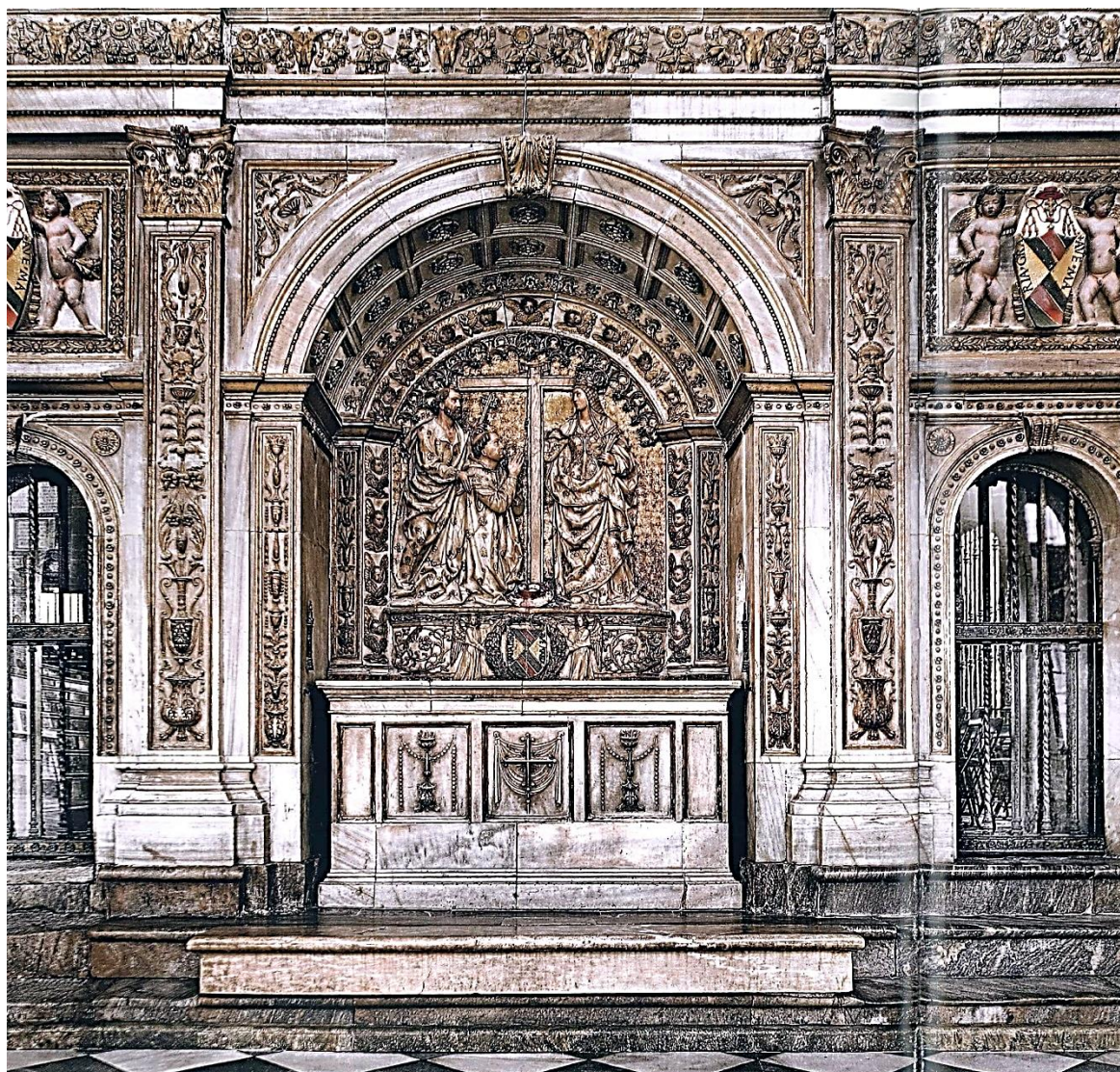
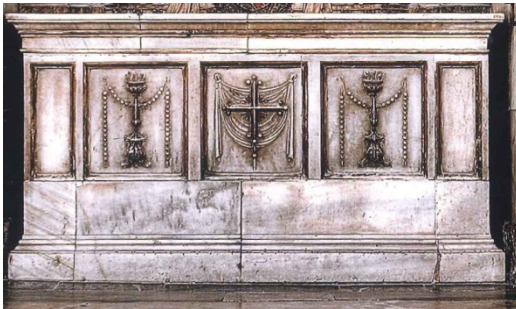




ILUSTRACIÓN NUM. 91.11.- Detalles de las decoraciones del arco que mira a la girola



Los angeles tenantes del escudo del Cardenal, bajo la escena principal del altar de la Santa Cruz, y el costado decorado con querubines, ejemplo de la decoración que flanquea, totalmente, a la escena



El frente del altar de la Santa Cruz y la decoración junto al bulto del Obispo Valdés en la iglesia de Santiago de los Españoles (hoy Montserrat), Roma.



Friso del entablamento del arco inferior que mira a la girola



ILUSTRACIÓN NUM. 92.11.- El monumento funerario del Cardenal don Diego Hurtado de Mendoza, Arzobispo de Sevilla, en la Capilla de la Antigua de la catedral de esta ciudad





ILUSTRACIÓN NUM. 93.11 a).- La arquivolta exterior del sepulcro del Cardenal Arzobispo de Sevilla. Detalles.

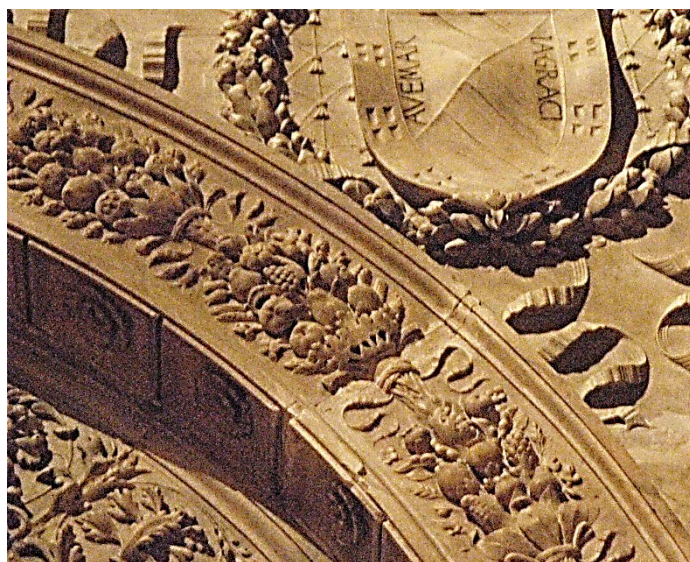




ILUSTRACIÓN NUM. 93.11 b).- El modelo de la archivolta exterior del sepulcro del Cardenal Arzobispo de Sevilla. El monumento funerario de Piero y Giovanni de Medicis





ILUSTRACIÓN NUM. 94.11. - La arquivolta intermedia del monumento funerario de don Diego Hurtado de Mendoza, Arzobispo de Sevilla

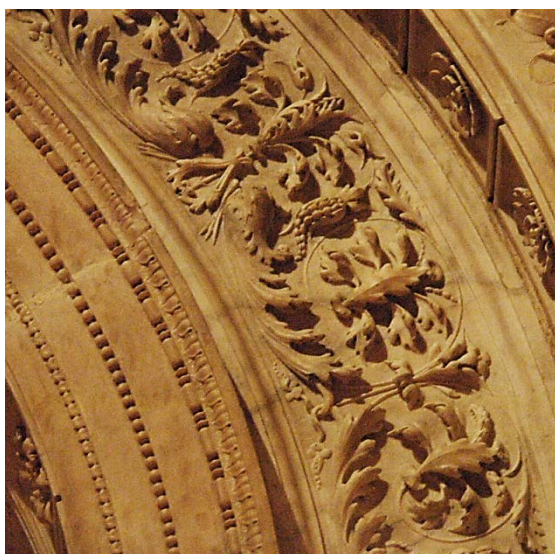




ILUSTRACIÓN NUM. 94.11 b.- Los casetones en la tercera y última arquivolta en el monumento funerario del Arzobispo de Sevilla. Debajo, tres ejemplos de casetones y rosetas en el arco inferior del Castelnuovo de Nápoles





ILUSTRACIÓN NUM. 95.11.- El entablamento las jambas y pedestales de éstas en la tumba de D. Diego Hurtado de Mendoza

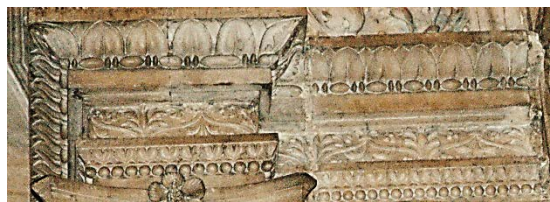
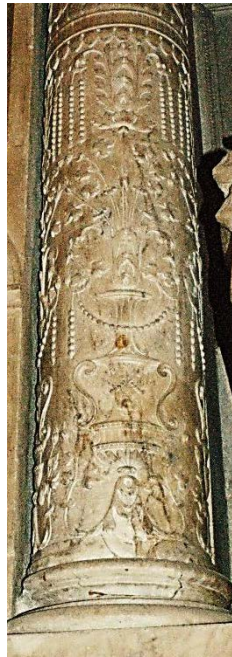




ILUSTRACIÓN NUM. 96.11.- Columnas y capiteles en el monumento funerario del Arzobispo de Sevilla.



Centro: capitel del vestíbulo de S. Juan de Letrán.



ILUSTRACIÓN NUM. 97.11 a).- El bulto de D. Diego Hurtado de Mendoza

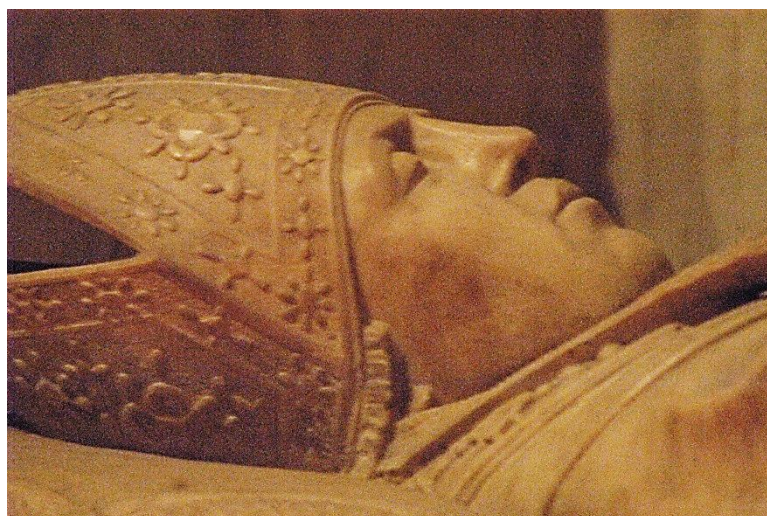
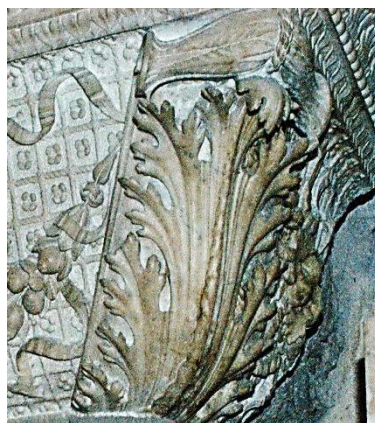
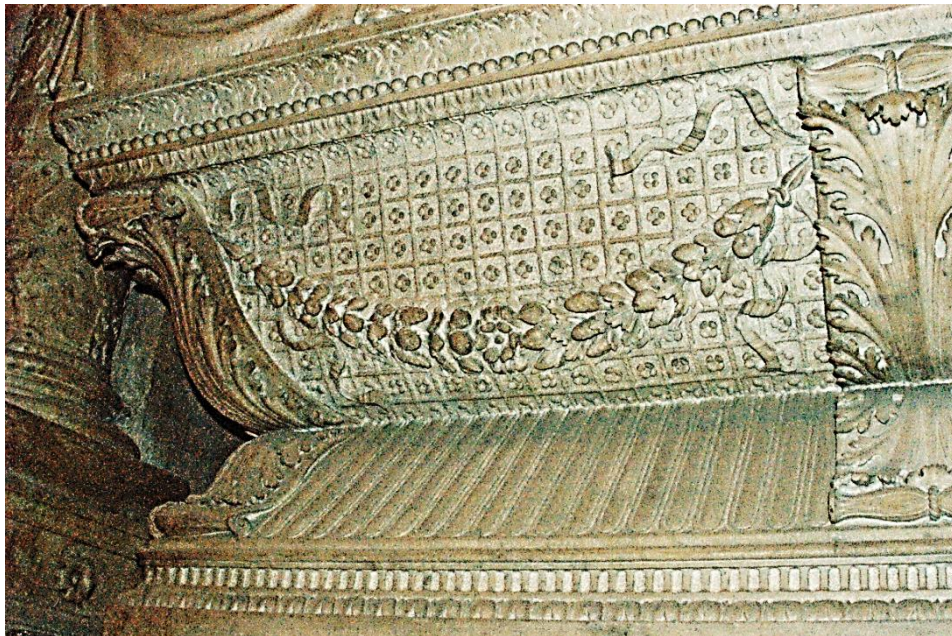


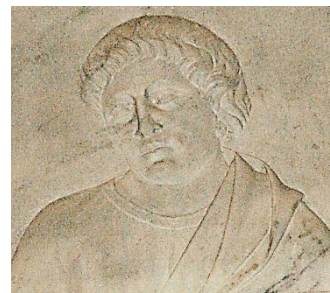
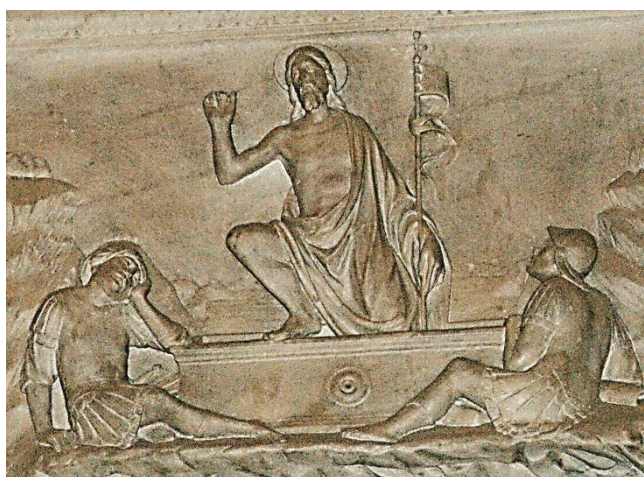
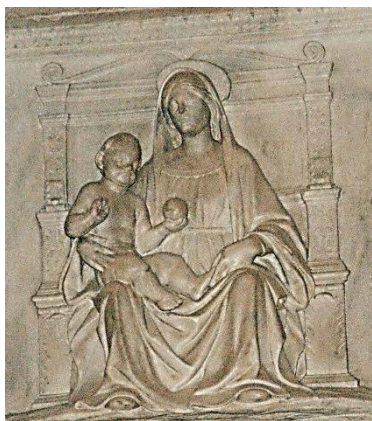
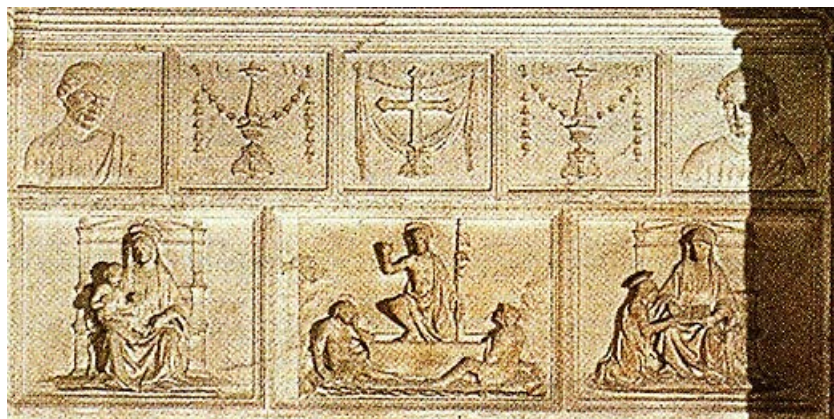


ILUSTRACIÓN NUM. 97.11 b).- El sarcófago de D. Diego Hurtado de Mendoza





ILUSTRACION NUM. 98.11 a).- Los relieves sobre el sarcófago del Cardenal Arzobispo





ILUSTRACION NUM. 98.11 b).- El relieve de la Ascensión sobre el sarcófago del Cardenal Arzobispo





ILUSTRACIÓN NUM. 99.11.- El basamento de la tumba de don Diego Hurtado de Mendoza

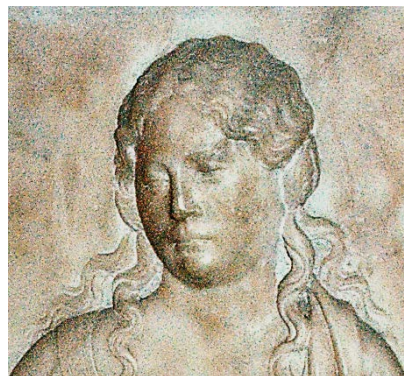




ILUSTRACIÓN NUM. 100.11.- El resto del zócalo del monumento funerario del Cardenal Arzobispo de Sevilla



Los grutescos bajo las jambas de los santos



Fragmento del zócalo inferior izquierdo





ILUSTRACIÓN NUM. 101.11.- El coronamiento del monumento funerario del Arzobispo de Sevilla. Las laureas del basamento y de las albanegas

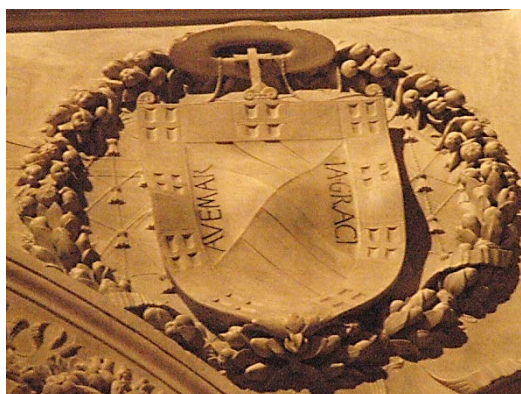




ILUSTRACIÓN NUM. 102.11 a).- El Castillo-Palacio de la Calahorra

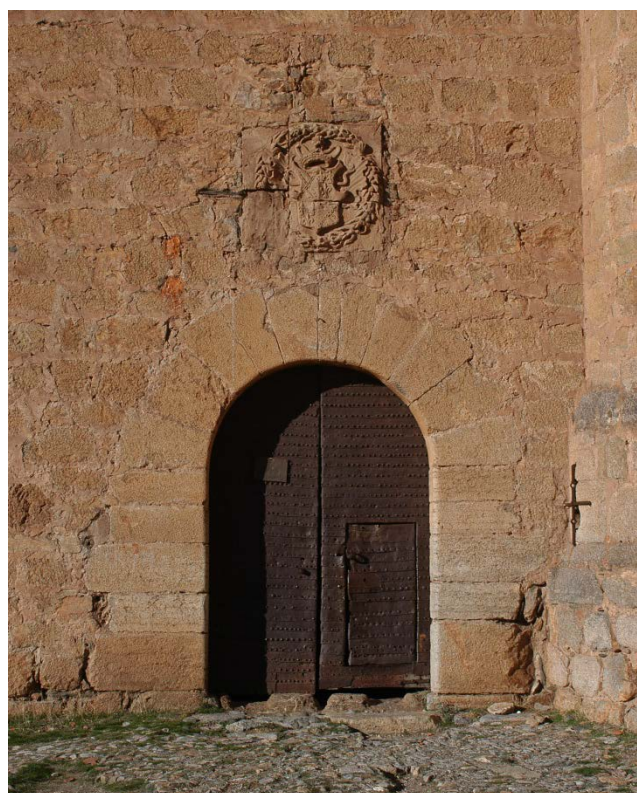




ILUSTRACIÓN NUM. 102.11 b).- El Castillo-Palacio de la Calahorra. El patio





ILUSTRACIÓN NUM. 102.11 c).- El origen italiano del modelo del Castillo-Palacio de la Calahorra: el patio de Michelozzo del palacio Medici-Riccardi de Florencia





ILUSTRACIÓN NUM. 103.11.- Las galerías de La Calahorra





ILUSTRACIÓN NUM. 104.11 a).- La escalera de La Calahorra





ILUSTRACIÓN NUM. 104.11 b).- La escalera de La Calahorra



ILUSTRACIÓN NUM. 105.11 a).- Las Columnas, capiteles y escudos de La Calahorra. Planta baja





ILUSTRACIÓN NUM. 105.11 b).- Las Columnas, capiteles y escudos de La Calahorra. Planta baja

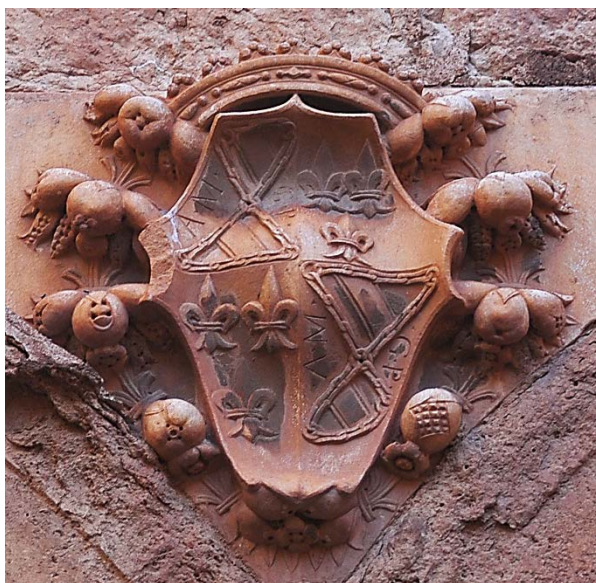
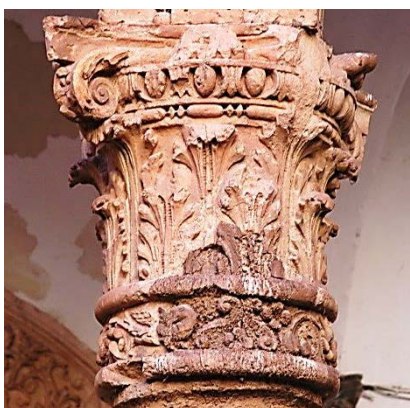




ILUSTRACIÓN NUM. 106.11..- Las Columnas, capiteles e intradoses de La Calahorra. Planta superior





ILUSTRACIÓN NUM. 107.11.- Los Salmos bajo la cornisa

Panda A, sur,



Panda B, oeste



Panda C, norte



Panda D, este





ILUSTRACION NUM. 108.11.- Los capiteles-ménsula de La Calahorra. Planta baja





ILUSTRACIÓN NUM. 109.11 a).- Panda sur planta baja. Las ventanas y puertas.

Las dos ventanas a los lados y la puerta meridional

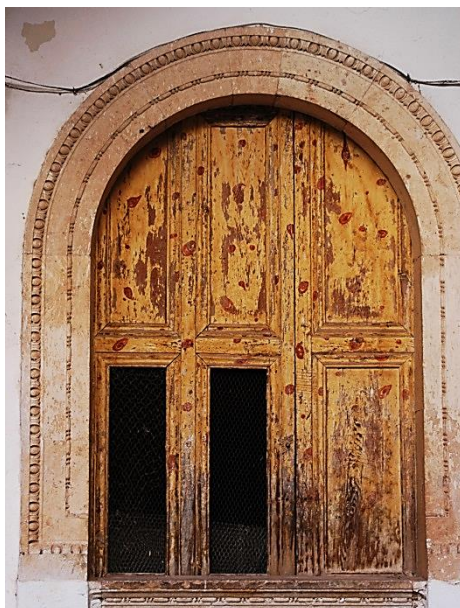




ILUSTRACIÓN NUM. 109.11 b).- Panda sur. Detalles de la puerta principal

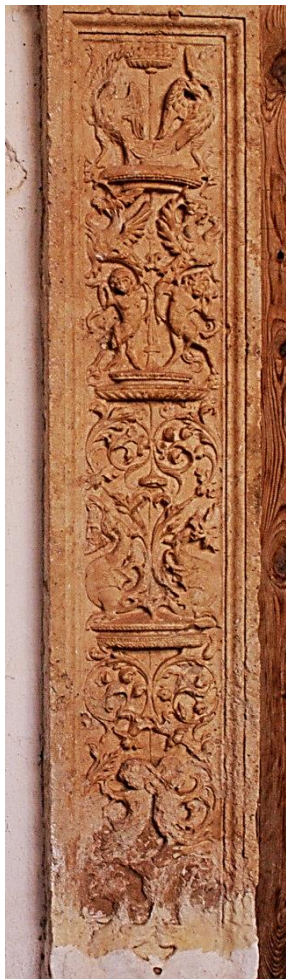




ILUSTRACIÓN NUM. 110.11.- Panda oeste, planta baja. Las dos grandes ventanas decoradas. Ventana de la izquierda





ILUSTRACIÓN NUM. 110.11 b.- Panda oeste, planta baja. Las dos grandes ventanas decoradas. Detalles de la ventana de la izquierda





ILUSTRACIÓN NUM. 110.11 b.- Panda oeste, planta baja. Las dos grandes ventanas decoradas. Detalles de la ventana de la izquierda





ILUSTRACIÓN NUM. 111.11.- Panda oeste, planta baja. Las dos grandes  
ventanas decoradas. Ventana de la derecha





ILUSTRACIÓN NUM. 111.11 b).- Panda oeste, planta baja. Las dos grandes ventanas decoradas. Detalles ventana de la derecha





ILUSTRACIÓN NUM. 112.11.- Las imágenes en los resaltes laterales de las ventanas de la Panda oeste, planta baja.

Ventana de la izquierda:



Ventana de la derecha:

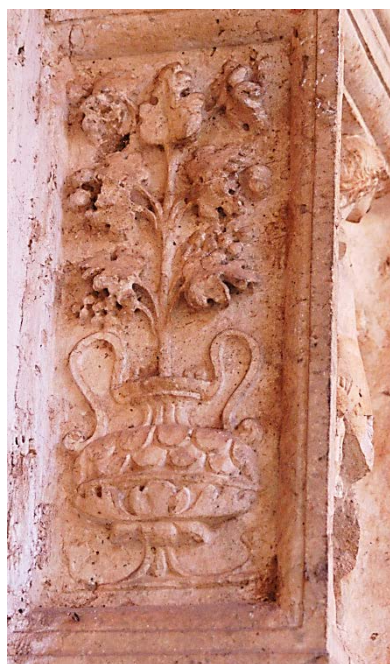




ILUSTRACIÓN NUM. 113.11.- Panda sur. Detalles de la puerta principal



Las jambas hasta el punto de deterioro a partir del que ya no es posible ver nada.





ILUSTRACIÓN NUM. 114.- La única puerta de la Panda Este.





ILUSTRACIÓN NUM. 115.11.- La puerta del rellano de la escalera





ILUSTRACIÓN NUM. 116.11.- Los capiteles de la planta superior





ILUSTRACIÓN NUM. 117.11.- Los pedestales de las columnas en la planta superior. En la esquina inferior derecha, el modelo de las flores con peciolo de grano, fragmento de la lesena derecha del arco inferior del Castelnuovo





ILUSTRACIÓN NUM. 118.11.- Los capiteles-ménsula de la planta superior en La Calahorra



ILUSTRACIÓN NUM. 119.11.- Panda sur de la planta superior. La Calahorra





ILUSTRACIÓN NUM. 120.11.- Salón de Justicia. Entablamento y dintel. Detalles





ILUSTRACIÓN NUM. 121.11.- Las jambas y las columnas del Salón de Justicia





ILUSTRACIÓN NUM. 122.11.- La ventana a la derecha del Salón de Justicia, panda sur, planta superior, La Calahorra





ILUSTRACIÓN NUM. 123.11 a).- La portada del denominado Salón de Occidente





ILUSTRACIÓN NUM. 123.11 b).- La portada del Salón de Occidente. Detalles





ILUSTRACIÓN NUM. 125 b.- La puerta central de la panda norte, planta superior. Detalles.

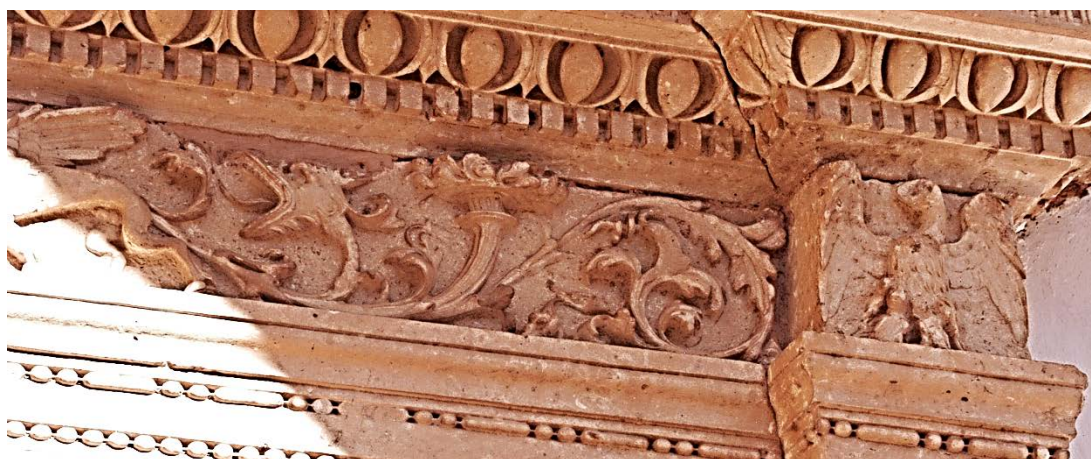




ILUSTRACIÓN NUM. 125.11.- La Panda norte de la planta superior





ILUSTRACIÓN NUM. 126.11.- Panda Este planta superior





ILUSTRACIÓN NUM. 127.11 a).- La gran portada del Salón de los Marqueses.  
La Calahorra





ILUSTRACIÓN NUM. 127.11 b).- La portada del Salón de los Marqueses.  
Detalles. La Calahorra. Uno de los pedestales de la Capilla del Castelnuovo.





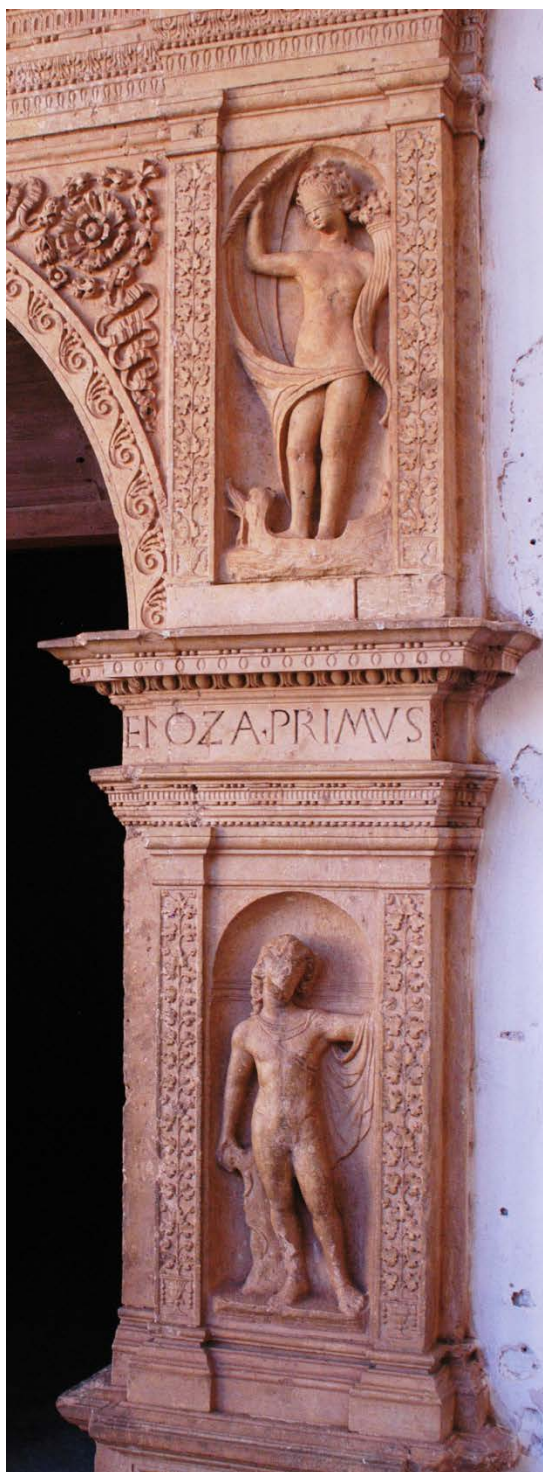
ILUSTRACIÓN NUM. 127.11 c).- La portada del Salón de los Marqueses. El sarcófago del friso en el Codex Escorialensis (15v,1) y en La Calahorra.

Debajo, los bustos en los laterales de la puerta del mismo Salón, en La Calahorra, y su contrapartida en los laterales de la portada de la Capilla del Castelnuovo





ILUSTRACIÓN NUM. 127.11 d).- La portada del Salón de los Marqueses.  
Detalles. La Calahorra





ILUSTRACION NUM. 128.11.- El hospital de Santa Cruz de Toledo  
Grabado de Pérez de Villamil  
Foto Laurent, ca. 1865





ILUSTRACIÓN NUM. 129.11.- Santa Cruz de Toledo. La fachada y la portada





ILUSTRACIÓN NUM. 130.11.- Sta. Cruz de Toledo. Fachada. Cuerpo inferior





ILUSTRACION NUM. 131.11.- Sta. Cruz Toledo. El cuerpo superior.  
El Altar Corbinelli, Sansovino (Sto. Spirito, Florencia)





ILUSTRACIÓN NUM. 132.11.- Sta. Cruz Toledo. Las columnas y decoraciones en los laterales del vano. Detalle de los capiteles





ILUSTRACIÓN NUM. 133.11.- Sta. Cruz Toledo. Detalles. El marco de la puerta.  
Las Virtudes Cardinales.



Las dos Virtudes de la parte izquierda del marco: Templanza y Justicia



Las dos Virtudes de la parte derecha del marco: Prudencia y Fortaleza



ILUSTRACIÓN NUM. 134.11.- Sta. Cruz Toledo. El entablamento. Detalles.



Algunos de los amorini-angelitos en el arco del Castelnuovo



ILUSTRACIÓN NUM. 135.11 b).- Sta. Cruz Toledo. Las Virtudes. Detalles de la semiluneta.





ILUSTRACIÓN NUM. 135.11.- Sta. Cruz Toledo. La semiluneta sobre el entablamento

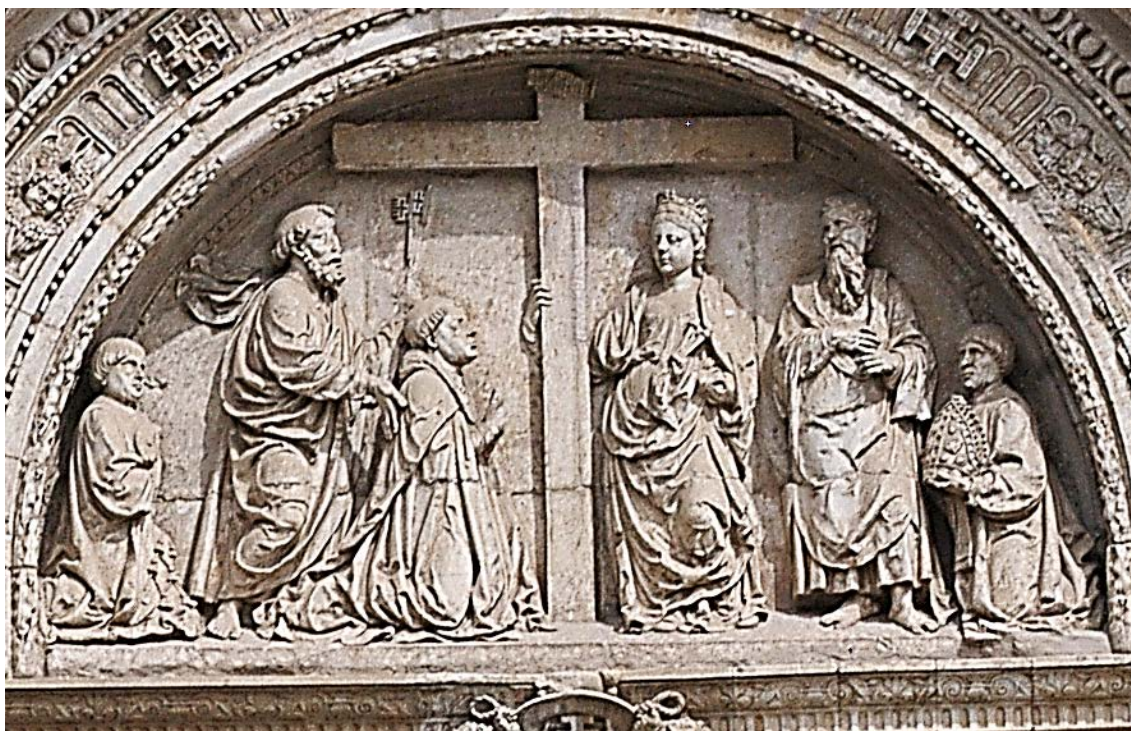




ILUSTRACIÓN NUM. 136.11.- Sta. Cruz Toledo. Portada. Cuerpo superior.





ILUSTRACIÓN NUM. 137.11 a).- Sta. Cruz Toledo. Las ventanas en el Hospital





ILUSTRACIÓN NUM. 137.11 b).- Sta. Cruz Toledo. Las ventanas en el Hospital

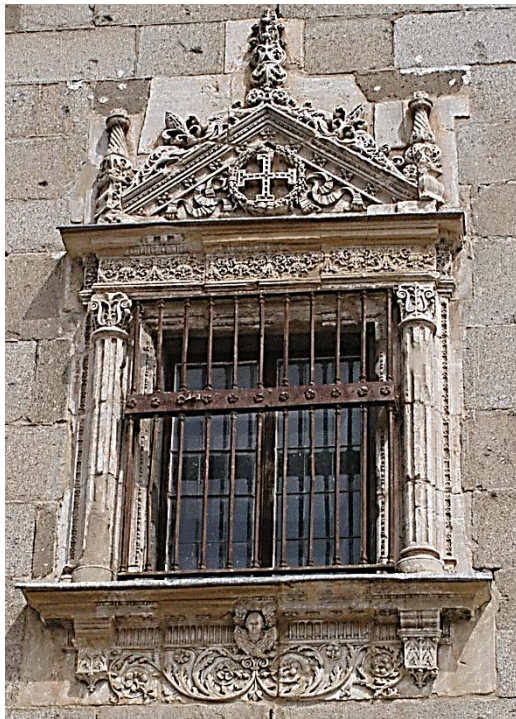




ILUSTRACIÓN NUM. 138.11.- Sta. Cruz Toledo. Las cornisas: entablamento inferior, entablamento superior, cornisa sobre brazo derecho, diferencia de cornisas en el ático.





ILUSTRACIÓN NUM. 139.11 a).- Sta. Cruz Toledo. El claustro

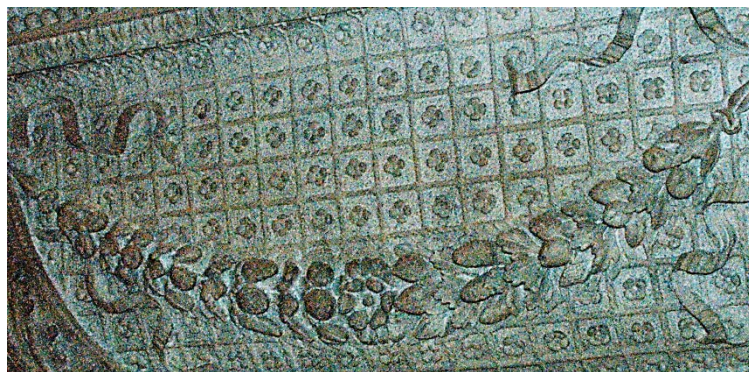




ILUSTRACIÓN NUM. 139.11b).- Sta. Cruz Toledo. El claustro





ILUSTRACIÓN NUM. 140.11.- La portada de la Capilla Real, a la actual calle de los Oficios, debajo: Altar del Sacramento, Santo Spirito, Florencia, familia Corbinelli





ILUSTRACIÓN NUM. 141.11.- Los motivos decorativos del segundo cuerpo.  
Portada Capilla Real a actual calle de los Oficios





ILUSTRACIÓN NUM. 142.11.- El friso de angelotes de la puerta de los Oficios, Capilla Real de Granada





ILUSTRACIÓN NUM. 143.11.- Los elementos decorativos en la portada de la Lonja de Granada

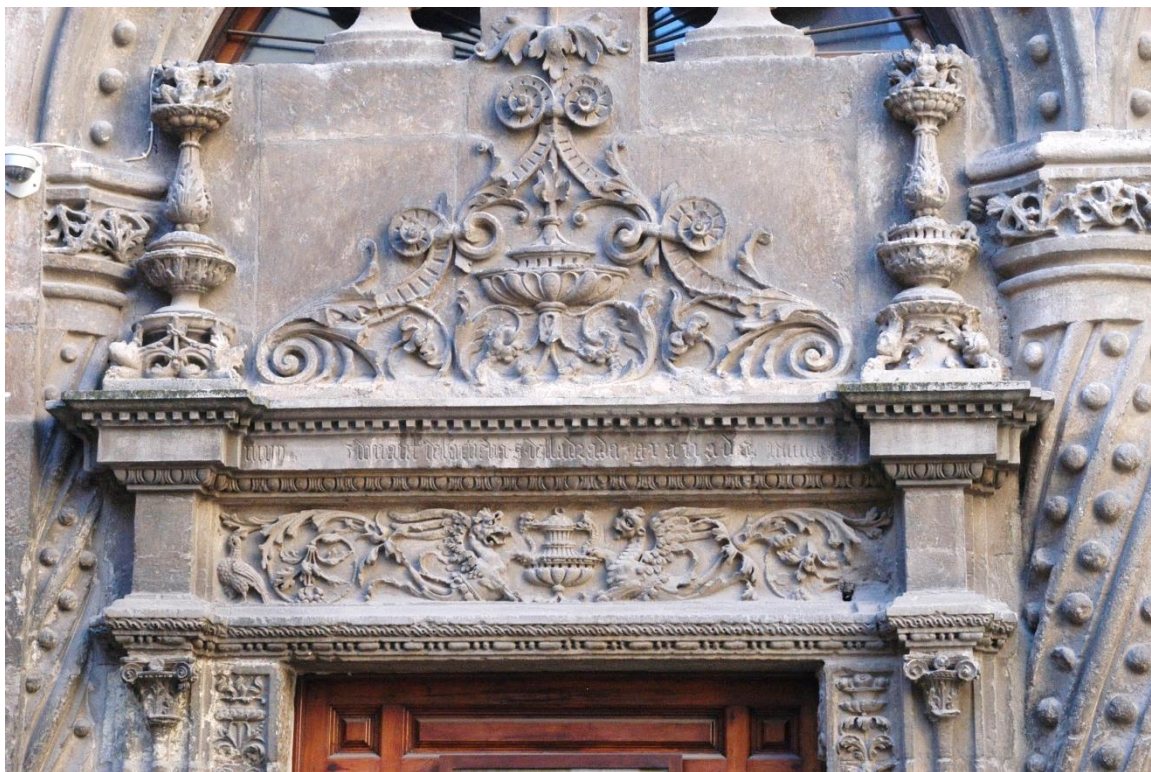


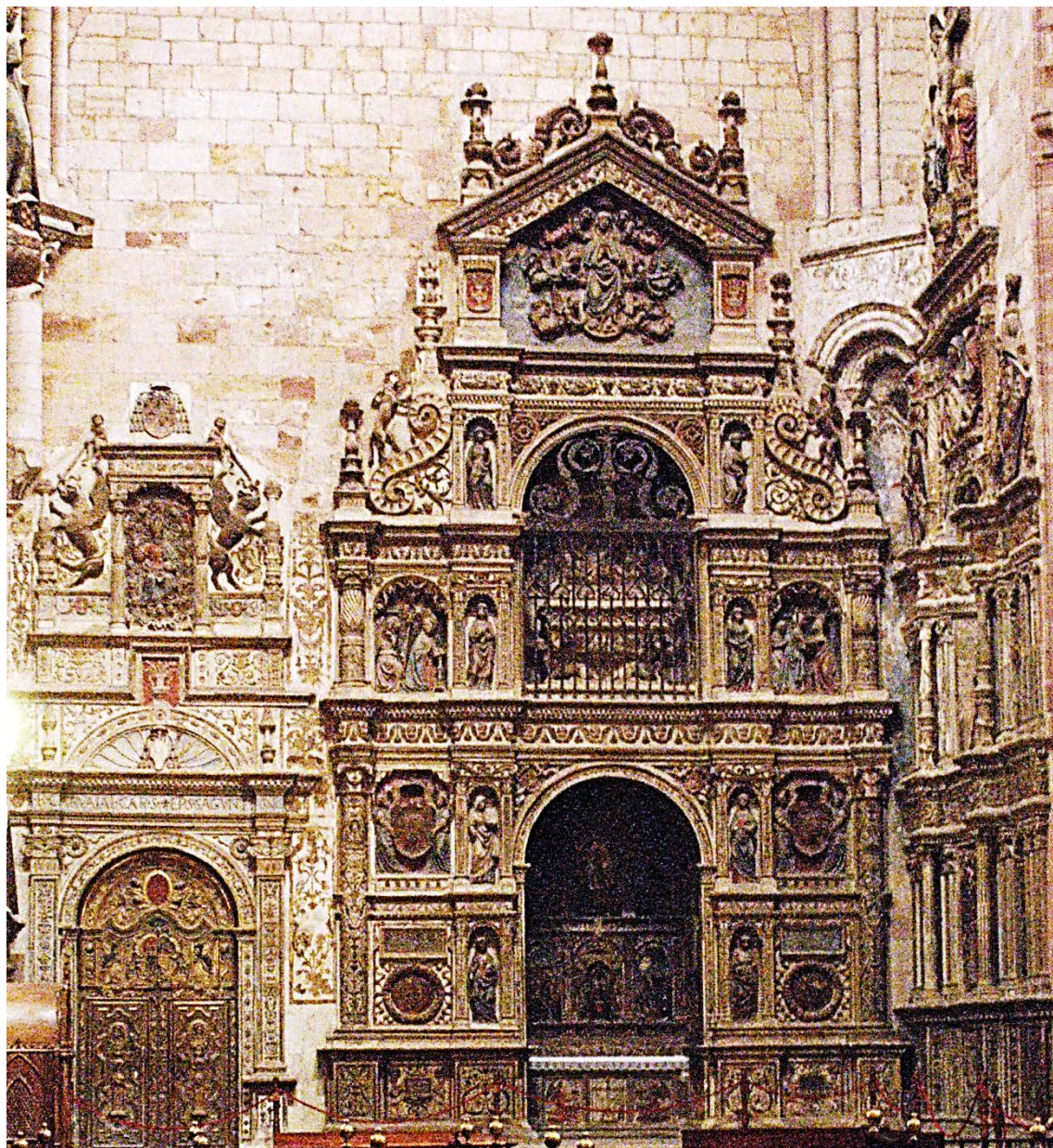


ILUSTRACIÓN NUM. 144.11.- Los emblemas de los Reyes Católicos en los ventanales de la Lonja de Granada





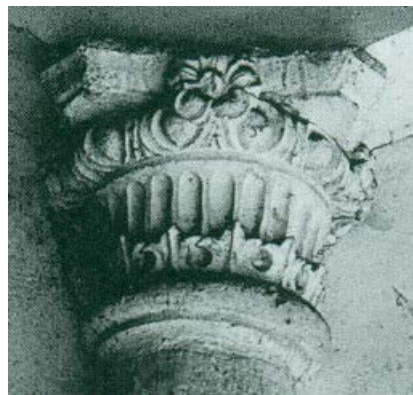
ILUSTRACIÓN NUM. 145.11.- El Altar de Santa Librada. Sacristía. Vista General





ILUSTRACION NUM. 146.11.- Monasterio de D. Bartolomé de Lupiana. Claustro de la Enfermería

Capiteles del Claustro de la Enfermería



Vista General actual del patio de la llamada Casa Dávalos (construida por el Conde de Mélito, el hijo segundo del Cardenal Mendoza)





ILUSTRACIÓN NUM. 147.11 a).- Iglesia del Convento de la Piedad, Guadalajara





ILUSTRACIÓN NUM. 147.11 b).- Iglesia del Convento de la Piedad, Guadalajara

